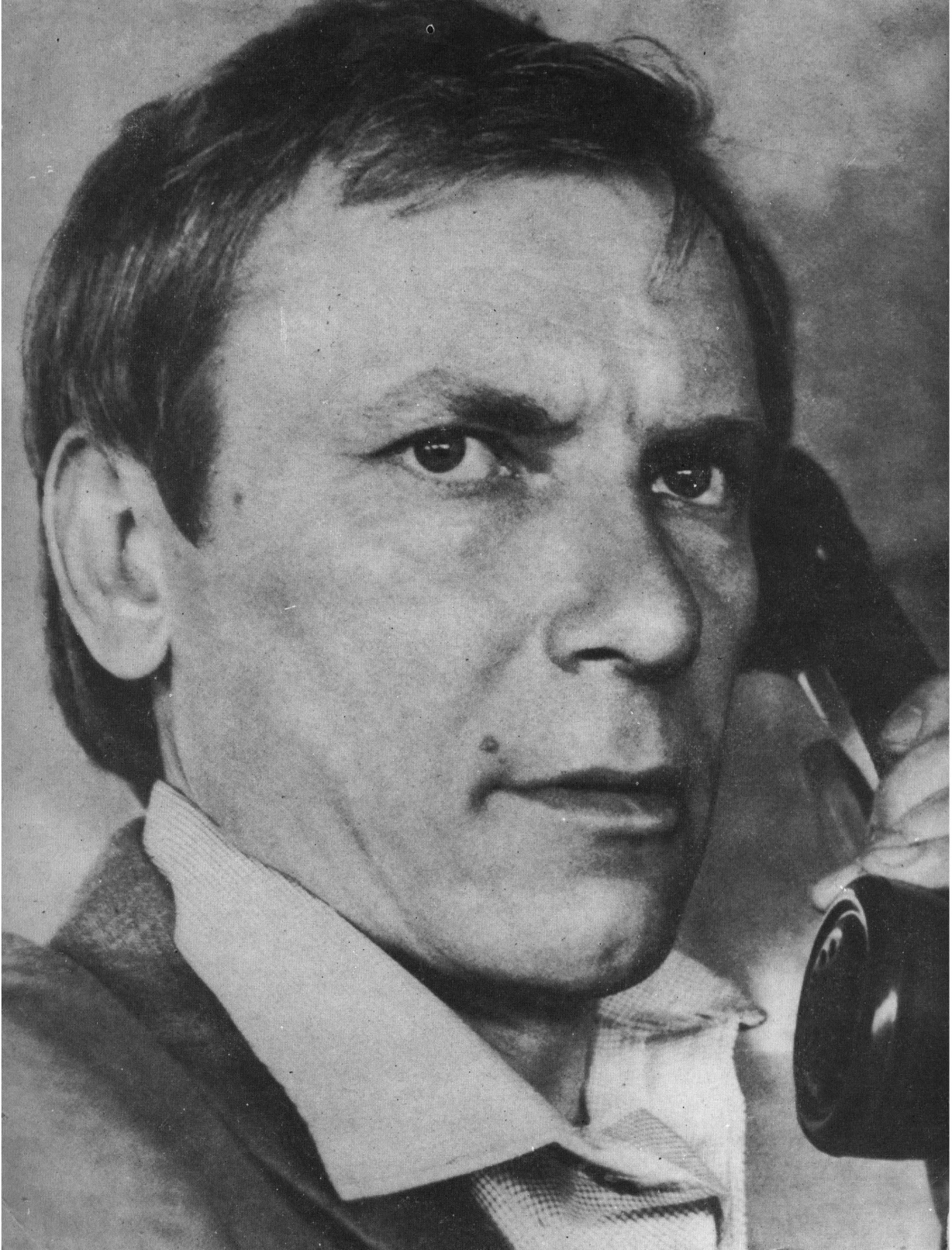
ISSN 0130—6405

Искусство КИНО

6 1981

«ВСЕГО ДОРОЖЕ». ● «Первый день мира» ● «Обгоняющие время» ● «Трудное поле» ●



Искусство кино

1981

6

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗРУГИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАВАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1 и 4-й стр. обложки
Кадры из фильма «Всего дороже»
(режиссеры И. Григорьев, И. Гутман, С. Пумпянская, Т. Семенов, ЦСДФ)

На 2-й стр. обложки
Сергей Шакуров в фильме «Две строчки мелким шрифтом»
(режиссер В. Мельников, «Ленфильм»)

СОДЕРЖАНИЕ

3
Незабываемые годы
Обращение Леонида Ильича Брежнева к зрителям документальной киноэпопеи «Всего дороже»

Сценарий

4
А Александров, Г Боровик, В Игнатенко, К. Славин Всего дороже

Современность и экран

62
В. Глушков Фильмы, которые мы выбираем

Новые фильмы

77
Юрий Глазков, Алексей Горохов Крутые дороги космоса

86
Ю. Платонов Завтра начинается сегодня

90
М. Зак Профессия: историк

99
Л. Баженова В жанре автопортрета
Хроника

109
Премии имени А. П. Довженко

Интервью между съемками

110
М Кузнецов Противоречия характера

112
Альберт Филозов Внутреннее и внешнее в роли

Беседы за рабочим столом

117
Юрий Ракша «Любите живопись, поэты!»
Хроника

135
Премии имени Махтумкули

Мемуары и публикации

136
Брест — Сталинград — Берлин

137
В. Головня Это было на Северо-Западном...

149
В Томберг В объективе — сражение за Берлин

Из творческого опыта

157
Сергей Юткевич Поэтика кинорежиссуры

За рубежом

175
Людмила Мельвиль Буржуа: лицо и «имидж»

192
Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Unforgettable Years
L. I. Brezhnev's address to the audience of the documentary serial «Dearest of all» (p. 3)

Script

Andrey Aleksandrov, Genrikh Borovik Vitaliy Ignatenko, Konstantin Slavin Dearest of all (p. 4)

The Time and the Screen

Victor Glushkov Films that we Choose (p. 62)
Academisian V. Glushkov, the director of the Order of Lenin Institute for Cybernetics of the Ukrainian Academy of Sciences about the role of cinema in the formation of a person

New Films

Yury Glazkov Hard Paths in Space (p. 77)
Alexey Voronov Reviews on films: «The Birth of the Idea. Tsiolkovsky» (1980), «The Realization of the Dream. Korolev» «Kievnauchfilm», 1981), «Take-off. Gagarin» («Kievnauchfilm», 1980), «Distant Roads in Space» («Centrnauchfilm», 1980)

Yury Platonov Tomorrow Begins Today (p. 86)
Review on the film «Beginnings of a Great Future» (CSDF, 1980)

Mark Zak Profession: Historian (p. 90)
Review on the film «Two Lines in Small Print» («Lenfilm» — DEFA, 1981)

Liudmila Bazhenova In the Genre of Self-Portrait (p. 99)
Review on the film «I am an Actress» («Lenfilm», 1980)
Dovzhenko Prizes (p. 109)

Interview between Takes

Mikhail Kuznetsov Contradictions of a Character (p. 110)
Interview with Mikhail Kuznetsov, the well-known Soviet actor

Albert Filozov The Internal and External Aspects of a Part (p. 112)
Interview with Albert Filozov, a theatre and cinema actor

Shop Talks

Yury Raksha «Poets, Learn to Love Painting» (p. 117)
A talk with the well-known film set-designer Yury Raksha about the artistic treatment of a film
Mukhtumkuli Prizes (p. 135)

Memoirs and Publications

Vladimir Golovnya Brest — Stalingrad — Berlin
Recollections of Front Line Cameramen
It Happened on the North-Western Front (p. 137)

Vladimir Tomberg The Battle of Berlin in Focus (p. 149)

From Creative Experience

Sergey Vutkevich Poetics of Film Direction (p. 157)

Abroad

Liudmila Melvil Bourgeois: Face anp «Image» (p. 175)
An article about the anti-bourgeois tendencies in contemporary Italian cinema

Filmography (p. 192).

© Журнал «Искусство кино», 1981

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Тел. 151-02-72
Сдано в набор 17 03 81
Подп. к печати 22 05 81. А 04684
Формат бумаги 70×90 1/16,
печ. л. 12,12, усл. п. л. 14,18,
уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 661
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов Московской области

Незабываемые годы

Обращение Леонида Ильича Брежнева к зрителям документальной киноэпопеи «Всего дороже»

Дорогие товарищи!

Неувядаемой славой покрыли себя герои Великой Отечественной войны — бойцы, партизаны, труженики тыла. Их подвиг будет жить века в благодарной памяти потомков.

Такой же признательности народа достоин и подвиг тех, кто вынес на своих плечах невероятную тяжесть восстановления страны, разрушенной гитлеровскими захватчиками.

Сотни городов были превращены в дымящиеся развалины, в груды кирпича и щебня. Наши прославленные заводы и электростанции — детища первых социалистических пятилеток — гитлеровцы сровняли с землей. На колхозных и совхозных полях не было ни рабочих рук, ни техники.

В лагере империализма уже ликовали: Советский Союз обескровлен, ослаблен, отброшен назад, ему не подняться до прежнего уровня и за несколько десятилетий. Нам отказывали не только в помощи, но и в нормальном экономическом сотрудничестве.

Но наш народ распорядился по-своему, он горько разочаровал врагов социализма.

По призыву партии советские люди взялись за дело возрождения любимой Родины с такой же самоотверженностью, какую проявили в годы войны.

Было трудно, товарищи. Так трудно, что теперь это даже нелегко себе представить. Не хватало продовольствия, жилья, топлива, инструментов, строительных материалов. Не хватало времени: надо было скорее обеспечить безопасность страны и нормальную жизнь молодого поколения.

Как на бой поднялись миллионы советских патриотов на преодоление этих трудностей. Сколько замечательных героев трудового фронта породили те суровые, но славные годы! Имена этих героев мы помним до сих пор.

И, как в годы войны, их надежной опорой был крепкий тыл — могучая экономика Урала, Сибири, Казахстана, неустанный труд людей на заводах и полях восточной части страны. Там тоже недосыпали, недоедали, тоже не жалели себя. И победа была одержана. Огромная, историческая победа, товарищи!

Довоенный уровень промышленного производства был достигнут за три года. Советский народ под руководством своей ленинской партии уверенно двинулся дальше, навстречу новым великим делам.

Мы, участники послевоенного восстановления, никогда не забудем небывалые трудности, нечеловеческое напряжение тех лет, массовый героизм трудящихся и радость одержанных побед. Но надо, чтобы все советские люди, особенно молодое поколение, хорошо знали и помнили о бессмертном подвиге послевоенного возрождения страны. И кинодокументы рассказывают об этом всего правдивее, всего убедительнее.

Л. БРЕЖНЕВ

А. Александров, Г. Боровик,
В. Игнатенко, К. Славин

Всего дороже

Всматриваясь в кинолетопись возрождения

Кинематографисты — в первую очередь они, но не только они, а и писатели, театроведы, критики, работающие в других видах искусств,— еще долго будут возвращаться к глубокому и емкому определению роли кинодокумента в развитии не только искусства — всего общества, которое дал товарищ Л. И. Брежнев в обращении к зрителям документальной киноэпопеи «Всего дороже».

Его мысль наверняка послужит могучим стимулом для появления новых исследований природы документального искусства, его возможностей и социальных функций.

Но и сейчас мы вправе констатировать: документальное кино все пристальней, все взыскательней осматривает свои бесценные владения. Ведь кинохроника — это запечатленное на пленке время, и сегодня оно, как никогда раньше, влечет к себе публицистов, писателей и историков, артистов и музыкантов. И вовсе не ради модного ныне стиля «ретро», но прежде всего ради стремления вписать в бурную и тревожную летопись двадцатого столетия свое свидетельство, свой голос, активно и целенаправленно поставить кинодокумент на службу современному обществу, показать нашему современнику через документ опыт истории.

И что особенно примечательно — искусство документа волнует не только специалистов и исследователей: оно занимает все больше и больше места в духовной жизни людей разных профессий, интересов, поколений. Не потому ли киноархивы нашей страны, многих других кинематографических стран буквально трещат под напором кино- и теледокументалистов (все чаще и деятелей театра, и постановщиков игровых лент). Старая, потускневшая от времени пленка дорожает буквально не по дням, а по часам, а фильмы, созданные на ее основе, нередко вырываются на первые экраны, вызывая небывалый зрительский и общественный интерес.

Магия документа возрастает с годами, десятилетиями, но его с в я т о с т ь (это выражение Александра Довженко) надуманна и иллюзорна «без правды сущей, правды, прямо в душу бьющей... как бы ни была горька». Это уже Александр Твардовский.

Хроника послевоенного времени, помноженная на живые свидетельства, раздумья и суждения участников наиболее важных и характерных событий тех незабываемых лет; хроника только что отгремевшей войны; хроника огромных созидательных дел в годы первых социалистических пятилеток; хроника становления социализма в ряде стран Европы и Азии; хроника нагнетания международной напряженности со стороны сил мирового империализма, развязавших «холодную войну», изменивших Потсдамским соглашениям, угрожающих миру ядерной катастрофой, и хроника сегодняшних дней великой и славной страны Октября — все это вбирают в себя кинодокументы, отобранные и снятые для историко-публицистического цикла «Всего дороже».

Уже не раз говорилось о том, что наша новая работа вышла из «Великой Отечественной». Это действительно так, хотя Р. Л. Кармен, озвучивая последний фильм

Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР товарищ Л. И. Брежнев

эпопеи — «Неизвестный солдат», подумывал о другом: о том, чтобы вернуться к Испании своей тревожной молодости и через нее выйти на широкий эпический рассказ о том, что прошло перед его взором за полвека кинематографической и журналистской работы, что он видел и запечатлел на пленку. Там, где шли бои за свободу, вершились судьбы целых стран и народов, рождалась героика нового социалистического мира.

Кармен не успел сделать этой работы — «последней», как он клятвенно уверял («а потом на отдых, за книгу...»), не дошел он и каких-то несколько шагов даже до премьеры «Великой Отечественной». Но за кадром «Неизвестного солдата» звучал его голос, его взволнованные слова о том, как с полей сражений возвращался русский солдат, возвращался на истерзанную войной землю, на развалины родных городов и сел, на руины фабрик и заводов и, глядя на все это, думал, что возродить страну будет под силу разве что двум или трем поколениям людей...

А за этими горькими раздумьями стояло что-то очень большое и важное, может быть, самое главное. То, что объяснило, оттенило масштаб и чрезвычайность великого подвига возрождения, огромную историческую победу советского народа, одержанную в борьбе с разрухой, и, как отмечал Леонид Ильич Брежнев, двинувшую нас «дальше, навстречу новым великим делам».

Вот почему надо считать: с той минуты, как прозвучали последние фразы филь-

ма «Неизвестный солдат», и началась новая трудная и бесконечно интересная работа над картиной, которая вышла сейчас на экраны под названием «Всего дороже».

Пройденное, пережитое, выстраданное на пути первопроходцев, добытое в суровых испытаниях и невзгодах выносит на документальный экран не только рассказ о событиях минувших или нынешних лет, но и неповторимую человеческую характерность, крупномасштабные фигуры, запоминающиеся драматические коллизии, наконец, те уникальные признаки и подробности жизни, которые и делают документ неотразимо подлинным и эпохальным.

●

Раздумья о человеке, о советском характере, о мужестве, стойкости, самоотверженности людей, на плечи которых история возложила задачи неимоверной трудности, пронизывают всю строго документальную ткань выдающихся художественно-публицистических произведений Леонида Ильича Брежнева «Малая земля», «Возрождение», «Целина». Пафос этих книг — мысли, наблюдения, открытия, прозвучавшие как откровение, — и в человеческих характеристиках, и в обрисовке исторической атмосферы, и в глубине авторских выводов, обобщений. Он оказал глубокое творческое воздействие на самую суть нашей работы, позволил нам, авторам сценария, и режиссерам всех восьми фильмов (так, во всяком случае, мы думаем) найти наиболее верные, впечатляющие краски и аргументы на пути к уму и сердцу наших современников, заставляя их не только сопережить, узнать нечто новое для себя, но и, возможно, заглянуть себе в душу, всмотреться в окружающий нас ныне мир, чтобы лучше представить себе, с какой страстью, отвагой, самоотдачей нужно бороться за торжество наших идеалов, преодолевать трудности, побеждать большие и малые невзгоды, выходить из испытаний и тягот каждого дня еще более сильными, более мудрыми, умелыми и целеустремленными.

Во всяком случае это была первая наша цель.

«Героическое начало проявляется по-разному, — пишет Леонид Ильич Брежнев.— Один и тот же человек может, рискуя жизнью, броситься в горящий дом, но окажется неспособным изо дня в день выполнять какую-либо монотонную работу. Есть героизм момента. Есть героизм тяжелых периодов в жизни всего народа — примером может служить война. И есть героизм будней, когда сознательно и добровольно люди обрекают себя на тяготы, зная, что в других местах их могло бы и не быть...»

Эта цитата из «Целины» стала едва ли не основным тезисом в работе над эпопеей «Всего дороже».

...Героизм тяжелых периодов и героизм будней...

...Героизм момента и героизм каждого дня...

У Леонида Ильича в «Возрождении» есть раздумье о том, много ли может сделать один человек, — мысль очень важная для понимания того, что такое героика каждого дня, почему мы сделали, казалось, невозможное, одолев разруху.

«Много,— приходит к заключению автор «Возрождения,— если предан делу и помнит свой долг...»

...Предан делу и помнит свой долг — этот посыл стал в какой-то мере магистральным в оценке истоков героического и нравственного начала людей, вступивших в бой за возрождение с порога материнского дома, только что вернувшись с войны. Нам удалось найти человека, о котором вспоминает Леонид Ильич на страницах «Возрождения», говоря о верности делу, — простую женщину, рядового инженера «Запорожстали» Елену Семеновну Шеремет. Мы записали ее взволнованный рас-

сказ-воспоминание, и в этих наших заметках дадим его несколько шире, чем в кадрах картины «Подвиг возрождения» (пятой ленте цикла «Всего дороже»).

«Науки о восстановлении разрушенного не существовало, учебников, которые бы учили, как поднимать из пепла сожженные, разбитые, взорванные сооружения, не было. Все впервые, все сызнова. Сама задача была дерзка, и важно было не убить дух новаторства, надо было поощрять смелость у всех — у рабочих, инженеров, партийных работников».

...Все впервые, все сызнова...

Эта мысль, высказанная Леонидом Ильичом, открывала нам очень многое в организации многосложного и разновеликого материала фильма, его сюжетно-композиционных принципов, основных драматических акцентов — всей его жизненной и исторической атмосферы, воспроизведению которой помогало и следующее суждение Леонида Ильича. Оно, как нам кажется, освещает изнутри (прямой цитаты в фильмах нет) один из важнейших тематических аспектов цикла «Всего дороже».

«В мире идет противоборство двух социальных систем. Оно началось при жизни Ленина, оно продолжается сегодня, и неизбежны сравнения — кто сколько выплавил стали, добыл нефти, произвел электричества, хлеба, хлопка». Наши идеологические противники вынуждены «признать, что во многих отношениях Советский Союз догнал, например, США, а по ряду важнейших экономических показателей и далеко обогнал, они, однако, все время выпячивают те показатели экономики, в которых крупнейшая капиталистическая держава пока еще не уступила первенства.

...При этом, — подчеркивает Леонид Ильич Брежнев, — они старательно замалчивают, пытаются скрыть от своих читателей и слушателей те исторические условия, в которых были мы и были они. Между тем в этом, по их словам, «честном» соревновании одна сторона, отгороженная океаном от вражеских нашествий, наживалась на любой войне, а другая подвергалась непрерывным провокациям, несла тяжелейшее бремя войн и разрушений, вынуждена была начинать во многих областях едва ли не с нуля. Так было и в Запорожской области и в Днепропетровской — это я видел своими глазами. Так было по всей стране: вторая мировая война уничтожила *треть* нашего национального богатства».

...Треть нашего национального богатства...

В фильме «Первый день мира», открывающем кинопрограмму «Всего дороже», один из вступительных эпизодов показывает возвращение домой нашего солдата-победителя — как его встречают женщины и дети, матери и сестры, как потчуют его и величают.

Вся огромная страна ждала его. Принимала всеми своими уголками, всеми народами. Улыбки и слезы перемешались в этой встрече, радость и горе.

А земля его, родное Отечество, за которое он сражался и проливал кровь, лежит в горестных руинах — это одно сплошное пепелище.

Сколько скорби, печали, гнева в кадрах кинохроники, снятых у себя дома вчерашними фронтовыми операторами! Женщины у поверженных очагов, разбитые, искореженные строения, скелеты заводских цехов, испепеленные деревни, осквернение железным ломом поля войны...

Истерзанная огнем и мечом, в грудах развалин, предстала перед вернувшимся советским солдатом дорогая его сердцу земля, освобожденная от фашистских варваров. «Трава уже успела прорасти сквозь железо и щебень, издалека доносился вой одичавших собак, а вокруг были одни развалины да висели на ветвях обгоревших деревьев черные вороньи гнезда...» — вспоминает о том времени Леонид Ильич Брежнев.

В наших записях цифры, извлечения из официальных документов, выводы комиссий по расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков, выдержки из периодических изданий 1945—1950 годов, а главное — магнитные пленки, многие и многие километры живых записей тех, кто все это видел, прошел, испытал на себе. Одни из них пережили и войну и послевоенную трудовую страду; другие начали раньше — с момента закладки Днепрогэса и Сталинградского тракторного; многие пришли на восстановление совсем еще детьми — шестнадцати, пятнадцати и даже четырнадцати лет.

Строители и рабочие, инженеры и руководители строек и предприятий, видные партийные и государственные деятели, ученые и писатели, архитекторы и художники, крестьяне и агрономы, колхозные вожаки и животноводы...

В фильмы, хотя их и восемь, вошли буквально крупицы из всего того бесценного, дорогого, прекрасного и поучительного, что они поведали нам, рассказали, показали. Все это может составить целую летопись высоких человеческих деяний, беззаветного мужества, сколок народной жизни и всенародного подвига.

Когда от художественного фильма остаются какие-то сцены и эпизоды, не использованные кинопостановщиками, они теряют самостоятельный интерес и значение. Они могут интересовать лишь киноведов и критиков, исследующих кинематографический процесс или творчество того или иного художника кино.

Когда от документальной ленты остаются заснятые кадры и звуковые записи, то они — если это не творческий или технический брак, если это документ, — могут жить своей особой, самостоятельной жизнью и даже в будущем пережить второе рождение, как это было, скажем, со многими кадрами, найденными нами в остатках от съемок кинокартин и киножурналов, выпущенных и в первые послевоенные годы, и в годы войны на многих студиях страны. Что же касается зарубежных архивов, изученных нами в Польше, Чехословакии, Венгрии, ГДР, а также в США, Франции, Англии, ФРГ, Западном Берлине, — то мы старались брать там материалы, неизвестные или малоизвестные широкой публике и тоже по каким-то причинам оставленные за рамками документальных лент, снятые специально для кинолетописи, для архивов, а не для фильмов.

Но не все, на что мы нацелились, что замыслили в соответствии с масштабным планом вещи, с документально-историческими свидетельствами литературного, мемуарного, научного характера, нам удалось найти воплощенным на кинопленке. А многое вообще не сохранилось, погибло уже в мирное послевоенное время от огня и воды (например, в ленинградских наводнениях), пропало при перевозке, пострадало от небрежного хранения документальных лент.

Мы постарались восполнить эти пробелы живыми человеческими свидетельствами тех, кто пережил ту нелегкую пору, кто дожил до наших дней, кто все видел своими глазами и все испытал сам. Таких людей тоже осталось не очень много, а становится их все меньше и меньше, и как же ценно каждое такое свидетельство, как важно сохранить его для будущих поколений в контексте ли фильма или за его рамками, но сохранить, так сказать, в своем первозданном виде.

●

Память — великий дар. Без нее нет достойного сегодня. Немыслим взгляд в завтра. «Если прийти на Красную площадь в утренний ранний час и прислушаться, можно услышать отзвуки великих событий нашей истории», — с этими словами ведущий киопрограммы «Всего дороже» Евгений Матвеев обращается к зрителям в начальных кадрах фильма «Первый день мира».

Свершился подвиг победы...

Июнь 1945 года. Парад Победы в Москве. Л. И. Брежнев — комиссар сводного полка 4-го Украинского фронта.

Впереди был подвиг возрождения.

Память предъявляет истории свой особый счет.

Цифры и факты — мы дали их в самом сжатом виде: не хватило ни места, ни времени, да, наверное, не хватит никакой пленки для того, чтобы вместить весь реестр наших утрат.

Но главное — и в сердце и в памяти — навсегда.

20 миллионов не вернулись с войны. Большую часть их составляли наиболее здоровые и трудоспособные люди, цвет нации.

Потери и утраты вошли почти в каждую нашу семью. А сколько за войну было утрачено родственных связей — многие еще и сейчас ищут своих близких.

25 миллионов человек остались без крова.

Гитлеровские захватчики разрушили 1710 городов, 70 тысяч сел и деревень, 32 тысячи крупных промышленных предприятий.

Последствия войны — не только разруха. Это и массовое разорение десятков миллионов тружеников. Кто помнит то время, знает, что множество граждан нашей страны в результате ранений, контузий, травм потеряли здоровье, полностью или частично утратили трудоспособность.

А как жили, что носили, чем питались?..

Валентина Петровна Андреева из Ленинградского оптико-механического объединения была лишь одной из двадцати пяти миллионов людей, оставшихся после войны без крова.

— ...Ты, помнишь, как мы подъезжали к Ленинграду? У нас стояли, знаете, у дверей такие вот палки, чтобы не вывалиться. Двери-то раскрывались!.. Еще где-то Ленинград, что-то только еле видно там, так уже из-за этих палок все мы друг друга отталкивали, кричали: ребята, вы посмотрите — Ленинград, Ленинград... Это что-то было, вы знаете, невероятное, все готовы были на ходу выпрыгивать.

...Мы бросили свои насиженные места, ну, чтобы можно было приехать в Ленинград и плакать. Город был, конечно, неузнаваем. То, что мы видели, этого даже не расскажешь. Мы приехали, где наш дом был. Он был сделан наполовину четырех- и наполовину семиэтажный. Так вот — этот четырехостался, а семиэтажный — была груда развалин, она еще не была убрана.

Поселили Валентину Петровну в полуразрушенном цехе. Разгородили его занавесками, и люди стали там жить. С нехитрым скарбом, с детишками. И станки — тут же. На них работали. Слабые, больные, голодные...

Андреева продолжает свой рассказ:

— ...Где-то кому-то привезли полмешка семечек. Вот мы эти семечки промололи в мясорубке, смешали, промололи куски хлеба — у кого там были какие булки, — все вместе слепили и прямо на плите жарили. Это был чуть ли не на полэтажа праздник... Очень было вкусно, в то время все было вкусное.

...В одном конце идет день рождения, в другом — плачут по больному или кто-то умер. А что делать, надо же жить!..

...У меня рос маленький сын, и вот, когда мы здесь жили — была стенка. Здесь вот мы, здесь — кроватка, а за ней рядом стояли станки точной оптики. Ну, там рабочие работали, ну, там такой один был товарищ — не будем его фамилию называть, ну, любил он «по-русски» разговаривать. Ну, вот, малыш сидел, сидел около меня: «Мамочка, ну почему он все говорит «мать и мать», а когда же он папу вспомнит?!..» Ну, это же жизнь...

Да, так жили тогда.

Как трудились — самозабвенно, отчаянно, не жалея себя, недосыпая, недоедая... Мы долго готовились к съемкам эпизодов восстановления Днепрогэса, думали, как лучше показать его славных героев и героинь, как найти ключи к их сердцам, мыслям, воспоминаниям. Заранее встречались с ними, записывали на звук, словно приучая к съемке.

А она превзошла все ожидания.

И Анна Степановна Лошкарева, и Анастасия Ивановна Баландина, и Таисия Ильинична Черемискина — мы всех их после долгих и кропотливых поисков нашли в старой кинохронике — юные, красивые, задорные девчата, они с экрана как бы заглянули в свое будущее.

И вот они теперь — постаревшие, поседевшие, бабушки — сидят в уютном дворике Анны Степановны Лошкаревой за чайным столиком и, не скрывая набегающих слез, буквально душу свою открывают, выплескивают ее нашему Евгению Семеновичу Матвееву. Уж очень он — ведущий фильма — умеет разговорить их, вызвать на откровенность: все видят, понимают, он свой, наш жизнью, судьбой, земной любовью...

— Анна Степановна, — обращается ведущий к Лошкаревой, — мы с вами в общем-то и лично знакомы и заочно знакомы. Кроме того, я знаю, что Леонид Ильич Брежнев в своей книге «Возрождение» очень хорошо о вас вспоминает.

Леонид Ильич назвал Лошкареву человеком удивительной судьбы. «Всякий раз, когда приходилось бывать на Днепрострое, — пишет он, — еще издали слышал звонкие голоса девчат, которые подавали бетон в тело плотины. До бровей закутанные платками, обсыпанные цементной пылью, — в жару ли, в холод, — они не теряли бодрости никогда».

Анна Степановна, быстрая, подвижная, энергичная, улыбчивая, легкая на слово, с молодыми еще, озорными глазами женщина буквально трепещет под напором нахлынувших чувств.

— ...Трудно было восстанавливать Днепрогэс... Было очень трудно. Трудно было везде. Я знала, что дома оставались старики, женщины и голодные дети. Пахали на коровах, сеяли хлеб и помогали фронту. Вспоминаю, как подростки — двенадцатилетние, четырнадцатилетние девочки и мальчики — делали снаряды...

Я приехала добровольно по путевке Центрального Комитета комсомола. И в первый раз, когда я увидела бомбежку под Фастовом, и все побежали в лес, я не побежала. Не побежала потому, что в моем кармане была комсомольская путевка. Вспомнила, как в Киеве я попросила: «Дайте мне, пожалуйста, трудную работу». Ну, я девчонка сельская, из колхоза — село Черноречье такое, степное село. И вот я говорю тогда: «Самую трудную работу», простыми русскими словами говорю. И когда сказали — Днепробуд, я спросила — что это такое? Они сказали, что Днепрострой. И я поехала на эту стройку.

...Вспоминаю разбитый наш город. Страшно смотреть! Груды завалов... Вспоминаю, как нас привели к зданию на левом берегу — это было здание отдела кадров Днепростроя... Со столов слетали бумаги, и на полу спали такие же комсомольцы-добровольцы, как мы — девочки 17—18 лет... К нам пришел старичок и повел нас на переправу. На переправе работала женщина — Ткаченко, мать пятерых детей, — вручную переправляла днепростроевцев.

...Разбитая плотина. Из 47 пролетов — 33 было разбито. 16 целых бычков из 49-ти... А страшно было переправляться вручную на лодке.

...На правом берегу мы первый раз пришли на работу. А сначала привели нас в общежитие барачного типа — не было крыши, семь квадратных метров комната. Мы насобирали листьев, и вот это наша была постель. Утром июня сорок четвертого года мы вышли на работу. И вот я вспоминаю: груды завалов, искореженное железо. Мы маленькие против этого железобетона разбитого. На тачках, носилках мы старались вначале очищать Днепрогэс от завалов — прежде, чем начинать монтаж и восстановление, нужно было очистить все. И вот я вспоминаю, как работали девочки. Не хватало еды, не хватало одежды, а они всегда чувствовали себя бодро, весело...

..Была у нас на Днепрострое гармошка. Не было тогда таких установок, такой музыки, как сейчас, а нам на Днепрострое дали гармошку. Вспоминаю, как играла на гармошке, вспоминаю даже — мы на работу брали ее, возили на санях. У нас была такая Нина Курило — она сочинила слова и мы пели: «Я живу у Днепра, в Запорожье, где гранит омывает прибой. Я живу без нужды и без горя, восстанавливая Днепрострой...» А на ногах были галоши, обмотки или чуни — всегда: снег, или лед, или дождь...

— Те чуни или галоши хотя бы сейчас в музее показали.

— Да, посмотрела бы нынешняя молодежь.

— Вообще, говорят, что вы в девичьи времена одевались «шикарно».

— Шикарно?! Из красных тряпочек ситцевых делали бантики. На праздники, на День Победы... Я вспоминаю этот День Победы радостный... Вспоминаю: казалось бы, отгремели бои, уже кончился фронт, и те, кто освобождал нашу Родину от фашистов, должны были отдыхать. У некоторых еще не зажили раны, но они шли на бетонирование нижнего бьефа, они вовремя пришли на восстановление Днепровской гидроэлектростанции, пришли к нам — на Днепрострой. Вместе с ними приехал Леонид Ильич Брежнев...

Многих я вспоминаю... Всех тех людей... Вспоминаю близкого себе человека Григория Сову, бетонщика Григория Хожняка... Им бадьей на бьеф подавали еду. Не забыть и то, что их спецовки прилипали к их ранам и сквозь брезент выходила кровь. Но они работали вместе с нами, старались, чтобы дать электрический ток нашему городу.

...И вот вспоминаю я встречу с Леонидом Ильичом — это 26 августа сорок шестого года. Он всегда нас подбадривал... Вспоминаю, как мы пришли на один митинг. Всем нашили из пожарного рукава тапочки, из транспортерной ленты — подошвы. И на нас были из бумажного креп-жоржета голубые платья, а из марли была вставка... А трем нашим тапочек не хватило, так мы одели чуни...

Леонид Ильич, увидев нас, спросил «Ваша бригада была ведь фронтовой?» Я говорю: «Была, да война кончилась...» «Нет, ваш фронт не окончен, ваш фронт впереди», — сказал Леонид Ильич...

...Что мы пережили?!.. Не сказать.. Американцы, что работали у нас на монтаже турбины, восхищались, что мы всегда говорили, что нам не холодно, что мы всегда улыбались, были жизнерадостными...

В старых кинокадрах мы нашли интервью с девятнадцатилетней Таей Черемискиной. Наивное до последней степени, но необычайно искреннее. Как ни испугана была девушка, попав под прицел огромной синхронной камеры, но взяла себя в руки и с пре-

дельной серьезностью сказала все, что думала и что от нее хотели услышать нетерпеливые кинохроникеры. Она говорила, делая большие паузы между фразами, собравшись буквально в нервный комок. Шутка ли сказать, ее снимают для кино! Тогда это было событие — и какое!

— Наша бригада комсомольская, — говорила Тая. — В нашей бригаде четырнадцать девушек... Мы все окончили школу ФЗУ в городе Кирове... Мы приехали на Днепрострой работать... Мы дали друг другу комсомольское слово не расставаться до конца восстановления.

И вот мы познакомились с Таисией Ильиничной Черемискиной в доме у Анны Степановны Лошкаревой. Небольшая хрупкая женщина с необыкновенно добрым и грустным взглядом. Она испуганно посмотрела на наши камеры, радостно удивилась Евгению Матвееву, который словно специально для нее сошел с экрана, и в той же знакомой нам интонации своего первого киноинтервью, боясь расплакаться, повела нелегкий рассказ-исповедь.

— 14 июня сорок четвертого года привезли нас сюда, на Днепрострой. И поселили нас в бараке. А бараки те были без стекол, безо всего... Ой, я не могу...

И заплакала...

И тут помог ведущий — расчувствовался, как и Таисия Ильинична (что, надо сказать, с ним случалось часто при работе над нашими фильмами). И его «ничего... рассказывайте, рассказывайте...» было воспринято как поддержка старого и верного друга-однополчанина.

Таисия Ильинична продолжила рассказ уже спокойней.

— Бригада у нас была — четырнадцать человек, а бригадира не было. И спрашивают: «Кто будет старший?» А девочки говорят: «Раз была старостой, то пусть будет Тая у нас бригадиром».

— Раз была старостой? (ведущий смеется) Старостой в школе? В классе? В ФЗУ?..

— Нет, в ФЗУ... И когда мы стали работать, привели нас в первый раз чистить турбины. А они были полны крови... А нам было четырнадцать. А одной было — Лиде Снегуровой — тринадцать лет. И мы начали все кричать — что ж нам делать?!.. Тогда люди начали кричать: «Уберите детей!» И нас отвели в карьер. В карьере мы работали — арматуру делали...

...Девочки у нас были все хорошие, все дружные. Никогда не говорили, что я не буду, я не хочу. Они все, — как сказали — делать, то, значит, делать!

...И строили мы весь этот каменный мост. Спрашивали — что это будет?.. Нам объяснили — тут поезда будут ходить, паровоз будет ходить...

Ну ладно, делаем мы этот мост. Правда, сделали когда мост и пошел первый паровоз — нашу бригаду сфотографировали. И мы сидим на паровозе...

И вот они, эти кинокадры. И Тая Черемискина и ее девушки на том паровозе.

—...И присвоили нашей бригаде звание — фронтовая бригада, потом — комсомольско-молодежная...

А когда орден Ленина дали, мне было двадцать лет. Нет, не двадцать, а двадцатый год...

— В двадцать лет — такая высокая награда!..

— Утром слышу — объявляют по Днепрострою: вот тому орден, тому орден Ленина. А я думаю: вот бы и мне дали. А что оно дает — не знаю... Когда утром приходим на работу — собрание: того поздравляют, другого...

Подбегает начальник до меня, поздравляет, Я говорю: с чем?.. Орден Ленина!.. А я и не представляла, что оно такое...

«Настя-громовержец» — называли на Днепрострое начальника Взрывпрома Анастасию Ивановну Баландину. В хронике сороковых годов немало ее кадров. Документалисты не оставляли ее своим вниманием. Уж очень хорошо смотрелась эта женщина, ну, право слово, русская красавица — гордая, статная, женственная. И уж очень у нее была неженская профессия.

— Война есть война, — начинает Анастасия Ивановна, — Днепрогэс был разрушен полностью. Умело разрушен, по-немецки. Очень технически грамотно. Они взрывали так, что после них приходилось все это дело довзрывать. Не разваливали полностью, кроме щитовой стенки, а особенно — машинный зал. И турбины. Они их «сажали», а нам приходилось потом добивать. Они знали, что если разрушат полностью, то это уберут и будут строить. А вот когда они по частям разобьют, разрушат, мы должны были добивать...

...Участок был небольшой — нас всего было сто с чем-то человек. Ну, саперы, минеры — это мы. Мужчины-взрывники были на фронте. Мы взрывали три раза в день. Мы взрывали с утра, мы взрывали ночью и вечером. Мы не уходили, мы спали в конторе, чтобы люди могли после нас все убрать. У нас другого выхода не было. Работа была практически круглосуточная...

...Как мы жили?.. Мой муж погиб на фронте в сорок пятом году двадцать седьмого апреля. Дети были у матери...

На первой нашей встрече с Лошкаревой, Баландиной, Черемискиной — еще месяца за два до съемок — Лошкарева, слушая Баландину, не удержалась и воскликнула при ней:

— Вот она тут рассказывала, как взрывала, а я вспоминаю — какая она была красивая, бесстрашная женщина! Она всегда одевала берет, у нее была военная куртка — всегда так выглядела! Она подтягивала всех женщин. Женщина эта большой силы воли...

Такая же отважная женщина, как Баландина, работала на одном из самых опасных участков — на бетонировании донных отверстий в днепровской плотине — Прасковья Коробова. Многое у нее на памяти, в удивительных деталях и подробностях, как и у другой очень известной днепростроевки — Полины Шило. В газетах той поры, в журналах «Огонек», «СССР на стройке» очень часто появлялись их портреты, репортажные зарисовки и очерки об их делах, достижениях, и чувство сопричастности к днепровской эпопее на самых боевых ее участках живет в них до сих пор сознанием исполненного долга. Может быть, безотчетно, прямо об этом никто и не скажет, не подумает сказать.

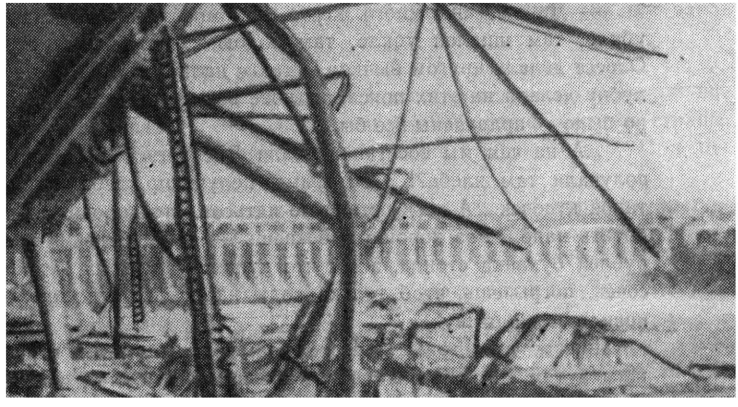
Но тут еще одна незадача. Коробова плохо говорит по-русски, до прихода на Днепрострой кончила всего один класс начальной школы. Снимать, записывать на звук, понять ее трудновато — украинские слова и выражения не всегда понятны. Многие фразы, как часто бывает в разговорной речи, не досказаны, но смысл — глубочайший, поднимающийся до трагических нот, сами факты — поразительны, отмечены эмоциональной образностью и душевной чистотой.

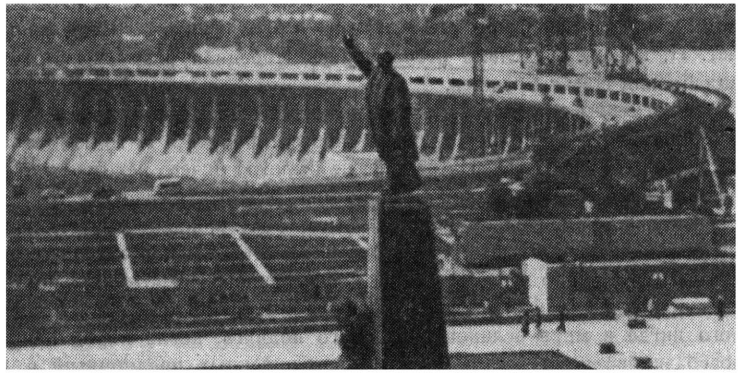
Выборочно — это выглядит так:

— ...И вот мы пришли сюда, на «донэ отверстие» (донное отверстие), вода шумит, а мы боимся, думаем: вот-вот, как заглушка выскочит, мы все пойдем (на дно).

— Страшновато было? — спрашивает ведущий.

Во время восстановления «Запорожстали» рабочий кабинет первого секретаря Запорожского обкома КП(б)У Л. И. Брежнева находился прямо на стройке.





Из пепелища мы подняли легендарный Днепрогэс.

— Страшно... Конечно, страшно. Когда в донэ отверстие — у нас десятос — хлопушку когда поставили, то, як можно выразиться, дыра случилась (донное отверстие пробило водой, и авария угрожала всей плотине, мог сорваться пуск Днепрогэса в назначенные сроки. На заделку пробоины бросили водолазов, а бригада Прасковьи Коробовой подавала им бетон.)

— ...Мы носили-носили этот бетон, насыпали цемент, вот такие мешочки были — тоненькие такие. Ничего не получается... Послали водолаза, чтобы он эту раковину заделал. Ну что ж, полез, а ему ногу прижало там. Ой, ну что делать?!.. Так мы двое суток не вылазили, водолаз в воде был, а мы его должны вытянуть, а нога не дает. Другого водолаза послали — и тот так же. Не может выйти ничего. Вот... Ну что ж... Тогда, что ж — он согласился (водолаз, ногу которого прижало щитом): «Вырвите мене краном»... Так ему ногу оторвало. Он в Москве сейчас, я вот только фамилию его забыла. Як его фамилия?.. И он согласился... (разводит она руками, вспоминая этот страшный кран).

Что тут сказать? Ведущий, вроде бы завершая эту тему, говорит: «На мирной стройке без жертв тоже не обходилось...»

А Коробова подхватывает:

— Да, конечно, много жертв. И в моей бригаде девочку убило. Там пикой убило, там шпалой убило, там водою. Знаете, тэж стройка есть стройка... Окрест делали кругом бычков — такие палки, как их, ну пояса мы ставили. Опалубку делали на этих поясах, мы же все привязывались. Вы знаете, так страшно было — привязаны все были...

...А на чем мы восстанавливали Днепрогэс? На макухе. Мы ж — что мы получали там хлеба?!.. 300 грамм получишь хлеба, а оно ж чего там — вот такой кусочек... А когда стали по пятьсот, кто хорошо работал, — так це заработать надо... Раз хорошо работаешь — дают хлеба и по килу... Тогда двести рублей буханка стоила, а мы что купляли? Макухи купишь, на 15 рублей кусочек, погрызешь, чтоб только воды напиться. Мы, считай, на макухе восстановили эту плотину...

Все ж таки тоже ж я желаю молодым людям, чтобы они и еще по нашим путям, как мы работали, хотя нас и не будет, чтобы они шли по нашим пугям и работали так, как мы работали.

«Время, вперед! Вперед, время!» — этот поэтический лозунг мог бы стать девизом нашей послевоенной пятилетки. Темпы опережали годы, и партия, народ наш вели с ними спор — наперекор всему. Самим себе... Руинам... Всем лишениям послевоенных лет. И, кажется, сделали невозможное. Победили разруху. «Перемогли», — как сказал Леонид Ильич Брежнев.

Фрагменты сценария, которые возникают на этих страницах, опираясь на документы, показывают тот наш памятный спор со временем. И то, как страна набирала новую силу. Такую, какой у нас и раньше не было. И ничего нельзя было отложить, перенести на завтра. История не дала нам даже минутной передышки.

Сколько удивительных свидетельств, фактов, какие впечатляющие кадры сохранила и хранит еще в своих сокровищницах историческая хроника! И многое становится ясным. Собственно говоря, в годы послевоенного возрождения была совершена настоящая промышленная революция. Она явилась продолжением не слыханного и не виданного нигде в мире великого трудового подвига, когда народ наш, ленинская партия перебазировали на восток тысячи промышленных предприятий и 10 миллионов чело-

век, создав в годы войны за феноменально короткое время могучий арсенал победы над фашизмом.

Мы знаем, что многие на Западе вообще не считали возможным передислокацию в восточные районы Советского Союза промышленности и людей в сколько-нибудь значительных масштабах. В. Э. Дымшиц, работавший тогда начальником Магнитостроя, рассказывал нам, что приезжавшие на Магнитку американские специалисты не верили своим глазам: поставленные за три-четыре месяца домны давали чугун. Американцы считали это декорацией и буквально руками ощупывали кладку доменных печей.

Ракурсы возрождения.

Война еще в пределах нашей страны, а мы уже начали восстанавливать разрушенное. Возрождение шло по следам наших побед. Освобождал солдат город, шел дальше, а за ним уже тянули дорогу наступления.

115 тысяч километров железных дорог восстановили мы во время войны. Били рядом орудия, фронт — в нескольких километрах, но шла работа, необходимая, как победа.

В 1943 году партия и правительство принимают решение о восстановлении хозяйства в освобожденных районах.

Немцы бежали, взорвав все вокруг. Как прадеды наши, начинали мы все заново. С нуля.

Вот уже пошел енакиевский металл...

Дают уголь шахты Донбасса. Партия организует восстановление Всесоюзной кочегарки, и к концу войны она дает угля больше, чем любой другой бассейн страны.

Вот заработал первый токарный станок Сталинградского тракторного. Под открытым небом — ведь это только сорок третий год.

Семь с половиной тысяч предприятий — почти четверть того, что порушил враг,— сумели мы восстановить еще до Победы. Ради нее...

Еще до Победы!..

В Сталинграде еще гремят бои, а в Москве уже работает архитектурная мастерская для восстановления города-героя.

В ленинградскую блокаду, когда бомбы и снаряды гитлеровцев разрушали дома, дворцы, мемориальные парки и памятники, архитекторы и художники делали точные промеры, фотографировали поврежденные фрески, скульптуры, монументы. Глядели в будущее. Верили в него.

...Шла война, а в Новосибирске строился новый оперный театр, уникальный по своим масштабам и конструктивным особенностям.

И вот он дает свой первый спектакль!..

...Идет первая послевоенная пятилетка. Не все цеха еще под крышей и со стенами, но они работают... И как! Рабочему человеку есть к чему приложить свои руки.

Но как много у станков, на стройках совсем еще юных ребят! Рабочий класс пополняется. На место отцов, не пришедших с войны, встают сыновья.

Дают продукцию наши заводы, шахты, судостроительные верфи... Поднимаются новые электростанции, шагнули в море нефтяные вышки...

А тем, кто не мог понять, как мы победили под Москвой, на Волге, на Одере, — опять непонятно, как мы возродили Донбасс, Сталинградский тракторный, «Запорожсталь», Николаевские верфи.

...Было тогда такое слово — «надо». Оно было для нас, как «ни шагу назад» или «нам за Волгой земли нет».

И еще — «коммунисты, вперед!»

«Надо» меняло все представления и о времени и о себе — если иметь в виду не только график, технику, но и нормальные человеческие возможности.

Один пример из многих, запечатленных на документальном экране.

Надо было на «Азовстали» поставить крупнейшую в Европе домну: взрыв накренил ее и сорвал с фундамента. И вот махину весом в две тысячи шестьсот тонн поднимают, передвигают на целых полтора метра и водружают на новое основание. И все это делается за две рабочие смены! Ничего подобного история мировой техники не знала.

Надо было на Никопольском трубном заводе построить трубопрокатный стан. Завод еще только становился на ноги, и вот такое чрезвычайное задание.

Член Политбюро ЦК КПСС, Председатель Совета Министров СССР Николай Александрович Тихонов в те годы был директором завода.

Вот что он нам рассказал.

— Вы знаете, о послевоенном трудном времени очень много рассказано, много и написано. Энтузиазм людей был очень высок. Все под руководством Коммунистической партии старались выполнить быстрее задание Центрального Комитета партии и правительства, быстрее восстановить нормальную жизнь и производство на бывших оккупированных территориях.

Я назначен был тогда директором Никопольского южнотрубного завода. Теперь это один из крупнейших заводов Советского Союза. А тогда, по сути говоря, он еле-еле работал — было несколько мастерских, которые выполняли отдельные заказы.

И вот вышло постановление ЦК и правительства о быстрейшем строительстве на этом заводе крупнейшего трубопрокатного стана. Вот как раз я попал в это время на завод.

Должен сказать, что условия для быстрейшего восстановления этого завода, строительства такого крупного стана были не самые подходящие. Очень трудно было с кадрами, если даже и прибывали люди с заводов, которые были расположены на востоке, — негде было селить их, кормить было очень трудно, но задание есть задание.

Построили мы этот большой трубопрокатный стан. Конечно, строители у нас были не такие квалифицированные, как сейчас, потому что, я говорю, с кадрами было очень трудно. Но стан был поставлен.

Начал он работать, это был самый большой стан в Советском Союзе. Все ждали его продукцию, особенно нефтяники. Прошел месяц, два, и вдруг мы замечаем, что стан стал просаживаться. Сначала на четыре миллиметра, на пять миллиметров, потом — десять миллиметров в день. К тому времени, когда создалось критическое положение, он просел уже миллиметров на триста — триста пятьдесят. Начали лопаться муфты, болты на муфтах... Куда звонить?..

Позвонил я Леониду Ильичу — может быть, вы поможете чем-нибудь! Позвонил я и министру черной металлургии И. Ф. Тевосяну.

Леонид Ильич — он в Запорожье работал — позвонил сразу же на Днепрогэс. Приехали оттуда рабочие — очень опытные, со своими материалами, машинами, со своей технологией. Они буквально в несколько дней подкачали в этот стан высококачественный цемент, восстановили фундамент стана, и он работает и по сегодняшний день. Значит, после того случая — тридцать с лишним лет.

Понимаете, то время, оно характерно чем? Сразу приходили на помощь соседние области, соседние города, рабочие Москвы, Ленинграда, Киева. Но, конечно, большую роль играл обком партии и Леонид Ильич. Он очень быстро схватывал все эти дела, быстро находил решения, как помочь. Он даже меня успокаивал: не волнуйся, мы поможем тебе. А я действительно волновался — проваливался стан!.. Такие обстоятельства редко встречаются в жизни.

Так мы восстанавливали наши заводы, так мы работали в то время.

...Да, — говорит наш ведущий, обращаясь с экрана в зрительный зал, — это время было удивительное!.. И героическое, и суровое, и мужественное. В общем оно проверило людей по-настоящему. В борьбе с разрухой. В испытаниях каждого дня...

В кадрах, которые нам удалось найти, — не очень их много в кинолетописи — эти трудные будни. Быт. Повседневная жизнь людей. Трамвай, который тянет паровоз, землянки — «ласточкины гнезда» среди сталинградских развалин и руины, руины домов, хлебные карточки, голодные дети, сироты...

Людям так многого еще недоставало! И хлеба, и картошки, и топлива... Не хватало кирзовых сапог, ватников, даже простых косыночек... Не везде работал общественный транспорт. А средняя норма жилой площади на человека не превышала двух квадратных метров.

Партия делала все, чтобы как-то облегчить жизнь тружеников, но она долго еще была суровой и скудной.

— В те годы, — вспоминал Леонид Ильич Брежнев, — огромные усилия надо было затратить, чтобы наладить питание в рабочих столовых, обеспечить продуктами детские учреждения и больницы, которые к тому же приходилось заново строить.

Николай Александрович Тихонов в том же интервью, которое мы сняли для нашего фильма, поделился с нами следующим воспоминанием:

— По сводкам, которые я получил из цехов, рабочих становилось все меньше и меньше. Они болели — заболевали разными болезнями, но, кроме этого, как выяснилось, была и дистрофия.

В определенный день, когда у директора завода был прием — а мы организовывали его так, чтобы в приеме рабочих принимал участие не только директор, но и секретарь парткома и председатель завкома, — у дверей моего кабинета выстроилась большая очередь, заходит ко мне один старик. Еле-еле заходит в комнату...

Ну, я подбежал, помог ему, усадил... Он говорит, знаете, Николай Александрович, я умираю... У меня нет сил уже — я плохо питаюсь, у меня большая семья, много детей... Один, второй человек пришел к нам немножко в лучшем состоянии. Мы посоветовались и решили пойти на такую вещь.

У нас на заводе было хорошее подсобное хозяйство, были у нас и бараки для служащих. Один барак мы в течение суток освободили, побелили его, отремонтировали, пригласили врачей. Они осмотрели помещение, потом мы расставили койки и организовали питание для таких дистрофиков. Причем расходы отнесли на производство.

Кормили их молоком, маслом, сметаной, были у нас и свиньи — немного подбрасывали мяса.

Рабочий направлялся туда нами примерно на двенадцать — четырнадцать дней.

И вот на одном из приемов заходит ко мне молодой человек. Такой,

знаете, бойкий... «Я хочу вас поблагодарить, Николай Александрович, вы спасли мне жизнь».

Я говорю: когда же я вам спас жизнь?.. Оказывается, это был тот «старик», которого я видел в первый раз.

Но, представьте себе, нашлись люди, которые решили, что это незаконно, потому что не укладывалось в параграфы и нормы, которые были характерны для того времени.

Пошла жалоба...

Леонид Ильич Брежнев — он тогда был первым секретарем обкома партии — сказал, что обком полностью в курсе дела, поддерживает это начинание руководства Никопольского южнотрубного завода, считает его правильным. И вообще такие действия, когда руководство завода, партийная организация, профсоюз оказывают помощь рабочему, — это обязательно отразится на производительности труда, на отношении рабочего к своему делу и безусловно принесет пользу.

Таким образом, жалоба отпала, и мы спасли большое количество людей.

Вот такой факт.

Один только факт!..

В кадрах документального фильма «Макеевцы» (1947) прекрасно снят старый рабочий-металлург Тимофей Иванович Бекличев. Эта превосходная, темпераментная, масштабная и человечная съемка, сделанная одним из украинских операторов. Фигура Бекличева — для нас — как бы само олицетворение причастности к большому делу всенародного созидания, возрождения страны. Причастности, рождающей атмосферу всеобщего подъема, подлинный дух новаторства.

В сорок шестом году тон задали. рабочие Макеевского металлургического комбината. Их призыв организовать социалистическое соревнование за выполнение и перевыполнение новой пятилетки нашел горячий отклик у всех советских тружеников.

Вот от лица всех макеевцев свое рабочее слово произносит Тимофей Иванович Бекличев:

— Товарищи! Мне уже с лишним семьдесят пять лет. Я провел всю свою жизнь на этом заводе. И я призываю всех рабочих и металлургов давать еще больше металла, так как страна требуст этого.

Старый металлург тоже вступил в спор со временем, но только еще и со своим собственным. Со своими годами. И нам (говорим мы с экрана) хочется сказать от имени ваших внуков, от всех наших людей: спасибо вам, Тимофей Иванович! Вы — с нами!..

...Кинохроника той поры.

Киножурналы... Зарисовки, репортажи, короткие очерковые портреты. Всмотримся в эти простые кадры, ощутим время с его делами, стремлениями, чаяниями...

Не было дня, чтобы в материалах кинохроники, на страницах газет не появлялось новое имя стахановца или передовика, перекрывшего все возможные трудовые достижения.

Знатный зуборез «Уралмаша» Виктор Терентьевич Пономарев...

Ореховская ткачиха Мария Волкова...

Донецкий шахтер Герасим Запорожец...

Старший мастер завода «Калибр» Николай Российский...

Помощник мастера Краснохолмского камвольного комбината Александр Чутких...

Анна Лошкарева, Таисия Черемискина, Анастасия Баландина — герои восстановления днепровской плотины.

Мастер-бригадир электролампового завода Валентина Хрисанова...

Шахтер Петр Усов...

Ленинградская обувщица Ольга Муштукова...

И московская — Лидия Корабельникова...

Буровой мастер Саркис Саркисов...

Можно вспоминать и вспоминать имена героев пятилетки возрождения. От них зависело будущее нашей страны, ее экономическая и оборонная мощь. И память о них сегодня нам так же дорога, как память о тех, кто отстоял страну в смертельных боях с фашизмом.

Отстоял и победил.

Что за ними, в чем он — идейный, нравственный потенциал этих людей, создавших целую эпоху на путях технического прогресса?

В наших сценарных разработках ключевое место занимали характеристики этих людей, их собственные оценки движения новаторов, времени, в котором они жили и трудились.

Киевлянин Виталий Семинский сказал о себе:

«...Когда я заявил, что в 1946 году обязуюсь выполнить пять годовых норм и затем столько же норм выполнять в каждый послевоенный год, было видно — мне верят... 1946 год памятен не только тем, что он был первым годом первой послевоенной пятилетки, годом напряженного труда в цехе, где тогда еще не было отопления и эмульсия сосульками свисала со станины станка. Но нас не смущали трудности: во время войны было хуже. А мы работали с невероятным напряжением. Работали днем и ночью, не всегда сытые, не всегда тепло одетые. Точили, нарезали, шлифовали, зная, что наша продукция поможет советским войскам продвинуться вперед. А теперь нам предстояло производить машины, которые помогут улучшить жизнь людей, украсить ее. От этого зависело и благополучие страны, и отмена карточек на хлеб, и то, насколько быстро восстановят Крещатик...»

Семинский подсчитал, что ленинградец Генрих Борткевич достиг небывалой скорости резания металла — 42 километра в час. Но в то же время он понял, что можно, надо, необходимо еще быстрее!.. И поехал к Борткевичу.

Мы пришли с кинокамерой к этому незаурядному, талантливому и обаятельному человеку. Пришли с разговором, с затаенной мыслью о том, что сумеем проникнуть в загадку его феноменального успеха, откроем человека, личность.

Так оно и вышло.

...Вот Генрих Станиславович Борткевич в старых хроникальных съемках у своего станка, вот он гуляет по своему городу. Прекрасен осенний Ленинград, в золотом уборе его парки и скверы, величаво течение Невы, и Борткевич с неразлучным фотоаппаратом, углубившись в свои мысли, в одиночестве странствует по городу.

...Он воевал. Начал с Волхова, а кончил в Берлине. Вернулся на завод и установил свой феноменальный рекорд.

С тех пор немало воды утекло в Неве...

Генрих Станиславович ведет неторопливый, раздумчивый разговор с Евгением Матвеевым. Показывает какие-то реликвии, дорогие ему вещи.

— Мне было пятьдесят лет, и вот мои друзья, товарищи по работе преподнесли мне этот адрес.

Ну, тут есть грамоты, значит, разные... А вообще я особенно горжусь вот этими двумя документами. Один — приказ министра Ефремова, когда

свершился этот рекорд. Это для меня гордость... Вот... И второй, это из воинской части, как бы характеристика. Таких вообще-то не давали, но я служил в польской армии и когда возвращался, то командир батареи говорит — надо написать, как ты воевал.

— Я смотрю, Генрих Станиславович, — говорит ведущий, — я вот смотрю — два листка бумаги, казалось бы, да?.. А ведь в них огромный смысл жизни, правда?

— Ну, в общем, — действительно жизнь...

Вернувшись из армии в сорок шестом году, я пришел на свой родной завод — завод имени Свердлова.

Почему родной? Потому что на этом заводе всю жизнь проработал мой отец. Тоже токарем... Также работал на заводе... Умер в блокаду... В марте сорок второго...

Завод был разрушен, остался один корпус, в котором все-все станки оставшиеся сконцентрировались. И меня очень обрадовало, как меня встретил тот маленький коллектив, ведь до войны я считался мальчишкой. А встретили меня уже как профессионала-рабочего, нужного человека. И это мне с первых шагов дало силы. Меня лучший токарь того времени вызвал на соревнование, это было для меня вообще очень почетным, гордился я этим.

...Тогда как-то не думалось о деньгах, не думалось о том, похвалят — не похвалят... Важно было оправдать ту гордость рабочего, ту надежду и доверие, которые, значит, к тебе питает коллектив.

...Работали по полторы и по две смены, а зимой работали и в холодных условиях, в валенках работали, но, конечно, очень здорово, с удовольствием работали!.. Все сконцентрировалось: и призвание, и ответственность перед теми, погибшими...

Работали за всех, кто пал, ну, и хотелось все это делать лучше и лучше... Видишь, что-то не получается, значит, надо тут что-то сделать, там что-то сделать...

...А это было восемнадцатого февраля сорок восьмого года, перед годовщиной Красной Армии... Встал я на стахановскую вахту, подготовил инструмент, подготовил рабочее место — и в тот день мне удалось выполнить план на тысячу двести девяносто шесть процентов.

Вызвали в Москву — тогда министр станкостроения был А. И. Ефремов — на коллегию министерства вызвали. Представьте, каково мне было!

...Ну, вот там выступил, значит. В общем, пришлось объяснить то, что раньше само приходило... Ну, через месяц я рекорд повторил, потом через месяц — еще повторил... Вот так... А потом сказали, что это скоростное движение.

Много ли может сделать один человек?

Много, если предан делу и помнит свой долг.

Добрым словом Леонид Ильич Брежнев вспоминает Елену Семеновну Шеремет. Эта скромная женщина собрала, вывезла, сохранила, а затем вернула на завод все кальки и чертежи, которые так потом пригодились восстановителям «Запорожстали».

— Мне было оказано огромное доверие по сохранению технической документации, этого гигантского паспорта — технического паспорта металлургического завода, который составлял тогда до 150 тысяч единиц хранения...

В ящиках загрузили два железнодорожных двадцатитонных вагона чертежей. Двести двадцать пять ящиков с чертежами, чертежными машинами и геодезический инструмент! А в это время шел демонтаж оборудования. Это очень сложное дело. Оборудование металлургических цехов — это не килограммы, это тонны металла. Кабели, электродвигатели, целые агрегаты. Были дни, когда рабочие загружали до девятисот вагонов в день — тогда уже под обстрелом. Немец прорывался уже на правый берег, уже не было света, уже не было воды в городе. Был страшный обстрел!.. В этот день, выйдя из дома на работу, я уже не вернулась домой. Вагоны с чертежами стояли на станции Заводской и готовились к отправке дальше. 19 августа нас вывезли на Запорожье-левое, присоединив к людскому эшелону эти наши два вагона. С этого момента начались наши трудные пути по военным дорогам...

А восьмого ноября сорок третьего пришла телеграмма, что мне нужно ехать в Запорожье с важнейшими документами, то есть то, что я могла взять с собой. Я отобрала чертежи основных цехов, железнодорожных цехов, коммуникаций. Прибыла в Запорожье ночью, поезда не освещались, людей было очень много, а я со своими чертежами — тяжелая штука... Пришла я на «Запорожсталь»... Вы, конечно, знаете, раз делаете картину с документальными кадрами разрушений — может, и новое что-то найдете, но такого, что я увидела страшного, не найдете. Все разрушено, все!.. Цеха, прокатные станы, металлические, из железа сделанные — они были взорваны очень культурно. Взрывались средние ряды колонн, падали эти колонны — тянули за собой стропильные фермы, тянули подкрановые балки... Те падали — тянули за собой следующие ряды колонн. И так они через шаг взрывали все... Старые чертежи очень пригодились. Вы представляете, конструктору надо показать, какое здание он может возвести, а он даже не знает, на чем фундаменты стоят! Особенно важно подземное хозяйство. Да все важно! И проектным организациям чертеж нужен, и строителям, и монтажникам.

1 июля 1947 года в газете «Большевик Запорожья» Леонид Ильич Брежнев писал, что коллектив «Запорожстали» сумел вовремя и в достаточном объеме обеспечить проектной документацией строителей, и это имело значение для пуска завода.

Это было колоссальным сокращением времени.

...Много ли может сделать один человек?

Вот на этой фотографии Анатолий Николаевич Кузьмин, директор «Запорожстали». «...человек среднего роста, полноватый... сколько я помню, вспоминал Леонид Ильич Брежнев, голоса никогда не повышал... Все в нем было: эрудиция, ум, высокая работоспособность». Под его контролем с «Запорожстали» было вывезено девять тысяч шестьсот вагонов ценнейшего оборудования. Теперь все это возвращалось домой.

Тогда эвакуацией промышленности Запорожской области руководил Андрей Павлович Кириленко. Гитлеровские войска уже перешли Днепр, когда на маленьком «газике» он, секретарь обкома партии, по невзорванному участку дороги выбрался из города.

Вместе с войсками, освободившими Запорожье, он вернулся в разрушенный город, много сил и энергии отдал восстановлению «Запорожстали» и Днепрогэса.

Мы обращаемся к члену Политбюро, секретарю ЦК КПСС А. П. Кириленко со следующим вопросом:

— Андрей Павлович, вы много сил отдали развитию оборонной промышленности во время войны и восстановлению нашего хозяйства уже после Победы. Пожалуйста, поделитесь с нами воспоминаниями о самых дорогих и памятных для вас событиях той поры.

— ...Помню, с каким воодушевлением был воспринят всеми советскими людьми Закон о восстановлении и дальнейшем развитии народного хозяйства СССР на тысяча девятьсот сорок шестой — пятидесятый годы — первая послевоенная пятилетка. Партия и правительство ставили задачу восстановить пострадавшие от оккупации районы страны, достичь довоенного уровня промышленности, сельского хозяйства, а затем и превзойти его.

О восстановлении народного хозяйства в Запорожской области ярко рассказал Леонид Ильич Брежнев в своей замечательной книге «Возрождение». Он тогда был первым секретарем обкома. Поэтому мне хочется отметить ту обстановку требовательного доверия и непримиримости к недостаткам, благожелательности и чуткости к людям, которая всегда создается там, где работает Леонид Ильич. Такая обстановка окрыляла людей в те трудные годы, помогала поверить в собственные силы, когда кажется, что их уже и нет...

Андрей Павлович Кириленко делится своими воспоминаниями и размышлениями о том времени еще в двух эпизодах фильмов «Подвиг возрождения» и «Трудное поле».

— В самом начале февраля тысяча девятьсот сорок седьмого года я неожиданно для себя получил указание Центрального Комитета партии вылететь в Николаевскую область к новому месту работы.

Первое впечатление от жилых кварталов и предприятий города было тяжелое. Все лежало в развалинах, особенно центр города. Крупнейшие верфи судостроительных заводов, на которых сооружались самые современные по тем понятиям суда, были буквально стерты с лица земли, там не оставалось ни одной целой опоры.

Одной из центральных задач, которая ставилась перед Николаевской областной партийной организацией, перед всеми трудящимися области, было скорейшее восстановление оборонных судостроительных заводов. Ведь призрак «холодной войны», вызванный к жизни империализмом, уже маячил на политическом горизонте, и надо было думать о надежном обеспечении обороноспособности страны.

Сейчас, вспоминая спустя несколько десятилетий то время, я особенно ясно вижу: неглавных задач тогда не было... Особенно тяжело было в тысяча девятьсот сорок восьмом году. Страшная засуха выжигала посевы. Помню, как однажды был в Очаковском районе, когда после долгого перерыва пошел дождь и появилась надежда спасти хлеб. Люди выходили из домов под струи ливня и плакали от радости, я тоже не мог сдержать счастливых слез...

Запорожье... К этому городу на Днепре в то время было приковано внимание партии, всего народа. В кинокадрах военной хроники, снятых в день освобождения города, его не узнать.

Гармонический промышленный центр — как назвал Запорожье Анри Барбюс — больше не существовал.

Не стало и его жемчужины — «Запорожстали».

Действительно, съемки варварских разрушений ужасают. Оккупанты взорвали, испепелили здесь буквально все. Все домны и мартены. Все цеха... С особым изуверством они разрушали листопрокатные цеха.

Трудно было представить, как все это восстановить, как вернуть к жизни единственное в стране предприятие, выпускающее уникальную тонкую сталь. Между тем одна строка Закона о пятилетнем плане гласила: «Восстановить производство тонкого листа на юге...»

На юге — значит, в Запорожье.

Нисколько не претендуя на экранизацию книги Л. И. Брежнева «Возрождение» — такая попытка была уже сделана теледокументалистами, — мы, тем не менее, в эпизодах, посвященных возрождению «Запорожстали», стараемся следовать свидетельствам и обстоятельствам, образно и вдохновенно воссозданным автором книги. Стараемся передать в главном ее страстную интонацию, жизненную достоверность, правду чувств и наблюдений.

...Запорожье.

Сюда прилетела правительственная комиссия «Администрации помощи и восстановления» Организации Объединенных Наций (ЮНРА).

Заключение безоговорочно: возродить завод невозможно. Немыслимо.

Члены комиссии — цветущие, ухоженные джентльмены в модных пиджаках и шляпах — охотно снимаются у трапа самолета, который умчит их за океан, где и представить себе не могут, что такое разруха...

Нам никто всерьез не собирался помогать. За границей в стальном листе, без которого задыхалась наша автомобильная и тракторная промышленность, отказали. И не без злорадства пророчили, что на восстановление «Запорожстали» понадобится чуть ли не десять лет.

Коммунистическая партия, наше правительство приняли решение восстановить производство тонкого листа в Запорожье не через десять и даже не через пять лет, а уже в сорок седьмом году. Через один год!

Газеты тех дней. Сообщения о пленуме Запорожского обкома.

30 августа 1946 года первым секретарем Запорожского областного комитета партии был избран Леонид Ильич Брежнев.

Вот он на фото того времени.

Среди рабочих.

На руинах разрушенного завода.

У поверженной домны.

С руководящими работниками «Запорожстали».

Выступает на митинге.

На одном из участков стройки вместе с В. Э. Дымшицем.

С министрами П. А. Юдиным, И. Ф. Тевосяном и академиком И. П. Бардиным в доменном цеху «Запорожстали»...

— Впервые в жизни, — вспоминает Леонид Ильич, — я ощутил так наглядно и зримо ответственность перед партией и народом. От меня ждали не просто честной работы, но заметных сдвигов, крутых перемен. Ждали резкого ускорения темпов строительства на ряде предприятий и прежде всего на «Запорожстали».

Запорожстрой, год 1946-й...

В цехах на разборке завалов кипят работы.

Задачи здесь, на запорожской стройке, решались огромные. Необъятные... Нуж-

Мы подняли из руин Сталинград. Только на этот город гитлеровцы обрушили свыше ста тысяч бомб...

но было разобрать больше миллиона кубометров бетона и кирпича, изготовить больше миллиона кубометров бетона и кирпича, изготовить и смонтировать несколько сот тысяч тонн различных конструкций, к июню сорок седьмого года пустить первую доменную печь и ТЭЦ, а уже в сентябре — дать стальной лист.

Партия собрала на стройку больше пятидесяти тысяч строителей, монтажников, сотни опытных специалистов.

И запорожцы сказали партии и народу: «В нашем ударном году на нашей ударной стройке не 365 дней, а 365 суток!»

Возвращаясь мыслью к тем дням, Леонид Ильич Брежнев подчеркивает: для партийного работника нет ничего важнее общения с людьми, возможности из первых рук узнать их нужды, замыслы, интересы.

Управляющим Запорожстроя в то время был Вениамин Эммануилович Дымшиц, возглавлявший до этого строительство ряда крупных металлургических предприятий страны.

Беседуем с заместителем Председателя Совета Министров СССР В. Э. Дымшицем. Он рассказывает нам о первых днях стройки, о ее нелегких проблемах, о ее замечательных людях, о Л. И. Брежневе...

— После всех боевых лет Леонид Ильич снова на фронте, но теперь уже — фронте восстановления Запорожья.

Он жил стройкой и, можно сказать, буквально жил на стройке, где ему оборудовали и комнату, и кровать стояла, и диспетчерский строительный телефон.

Леонид Ильич в то трудное и сложное время создал обстановку напряженной, но уверенной и деловой творческой работы. Он помогал в решении стоящих задач, воодушевлял на решение нелегких вопросов, которые каждый день, вы сами можете понять, в этой обстановке возникали перед нами.

Я помню это с первого дня приезда в Запорожье: первый секретарь обкома Леонид Ильич Брежнев особое внимание уделял людям. Он требовал — и это была принципиальная линия — от всех руководителей внимания и заботы о людях. Я и сейчас с благодарностью вспоминаю трогательную заботу Леонида Ильича о том, чтобы в то суровое и скудное время как-то накормить пятидесятитысячный коллектив строителей и их семьи.

Было даже и так — сейчас это, может быть, смешно, а для нас это было важным — монтажникам на самый верх доменной печи носили бутерброды и пирожки. Ветер дует, шестьдесят метров высота, мороз!..

Вообще мне бы хотелось сказать, что надо обстановку тех лет и душевное состояние людей понять. Вы вдумайтесь!.. Многие потеряли своих родных, погибли многие... У всех разрушенное хозяйство... Фашисты создали советским людям тяжелейшие условия на многие годы. И вот наши люди — они, как никогда, поняли, в какой мере жизнь каждого человека связана с судьбой и благополучием Родины. И никакие новые трудности не могли их испугать, задержать стремление поскорее залечить раны войны, искать и находить для этого новые смелые и дерзкие решения..

...Приведу и такой пример. Когда мы пустили первые цеха, но работы впереди оставалось еще очень много, позвонил мне Павел Александрович Юдин, наш министр, и говорит: «Помогите строителям «Азовстали». Им поручено быстрее построить и сдать крупный прокатный цех». Я ответил, что

обязательно поможем. Когда министр просит, это для начальника строительства труднее, чем когда он приказывает.

Вечером я рассказал об этом разговоре Леониду Ильичу. Он сказал: «Обязательно надо помочь. Но не просто помочь, а дать лучшие бригады, подобрать лучших руководителей, а партком пусть пошлет группу партийных работников». И добавил: «Уж если помогать, то надо с душой, по-хорошему это сделать».

Еще несколько слов о партийной обстановке на стройке. Не было среди строителей человека, кто бы не считал, что он лично знаком с первым секретарем обкома. Леонид Ильич одинаково внимательно и заинтересованно разговаривал и находил для каждого свое слово — и с рабочим-строителем, и с академиком Бардиным, и с приезжавшими министрами, и со вчерашними солдатами.

Не раз доводилось мне быть свидетелем его бесед с бывшими фронтовиками. Разговор происходил примерно такой: «Вы помните, Леонид Ильич, как мы с вами преодолевали перевал?...» И шел рассказ о том, как с помощью лично начальника политотдела армии он, бывший солдат, одолел трудный поход...

Время, вперед!

Вперед, время!..

Как и в годы первых пятилеток, на огромном плацдарме ударной Запорожской стройки встретились строители со всех концов страны.

Москвичи...

Уральцы...

Сибиряки...

Бакинцы...

Ташкентцы...

Сталинградцы, уже к тому времени возродившие легендарный Тракторный. Леонид Ильич Брежнев называл их гвардейцами.

Люди приезжали в Запорожье целыми семьями, бригадами, готовыми на самое трудное, необычное. Но с такими темпами и масштабами они сталкивались впервые.

Вот запорожстроевцы в кинодокументах сороковых годов. Это метко схваченные объективом репортерской камеры зарисовки. Среди строителей мужественные творцы первых довоенных домен и мартенов, солдаты Великой Отечественной с натруженными рабочими руками, теперь снова первостроители большого таланта и смелости. Такие, как Марк Недужко, Григорий Петренко, Михаил Чудан, Рафаил Шегал, Никита Горбулев, Николай Румянцев...

К этой гвардии запорожцев всеми своими природными корешками — рабочими и солдатскими — прирос и ныне здравствующий Иван Максимович Сыроватко, чей рассказ о втором рождении «Запорожстали», проникнутый интереснейшими наблюдениями необыкновенной, ни на что не похожей действительности, привлекает искорками душевных озарений, которые лучше всего, пожалуй, говорят о том, что такое народная инициатива, активная жизненная позиция, гордость трудящегося человека.

— Иван Максимович, — начинаем мы разговор, — вы, как мы знаем, участвовали в пуске первой послевоенной домны на «Запорожстали».

— Точно... Когда окончилась война, я прослышал, что завод «Запорожсталь» восстанавливается, подал рапорт для того, чтобы меня отпустили из армии. Такая просьба была удовлетворена, и к концу сорок шестого года я

уже был на заводе «Запорожсталь», так как и до войны работал на нем.

...Я увидел, что работы идут уже полным ходом, но еще так много дел, что даже не верилось, что в сорок седьмом году придется пускать доменную печь... Было очень трудное время — недоедали, недосыпали, жить негде было, одеться не во что было. Та одежда, которая кое у кого сохранилась до войны, — она на нас висела, как мешки, потому что мы были очень худые. Но, несмотря на все это, трудились самоотверженно, понимали, что нужно дать стране стальной лист.

...И были такие эпизоды. Отставал монтаж на доменной печи, отставала огнеупорная кладка. И вот был такой Румянцев, который предложил свои методы сборки. Значит, чем они отличались? Если раньше каждую деталь час поднимали наверх и монтировали, то он предложил крупным блоком внизу смонтировать, а затем поднять, состыковать, и все готово. Таким образом работа ускорилась в несколько раз... На кладке отставали, но был такой бригадир — Корпачев. Все остальные не выполняли нормы, а он перевыполнял. В чем же секрет сказался? Очень просто. Если остальные огнеупорщики для того, чтобы точно подогнать швы кладки, тесали кирпич, — то Корпачев, значит, брал лист ровный металлический и делал набор на этом листе, а потом только прикладывал кирпичи. Вот... Это один момент. Второй момент. Если остальные каменщики кильмой раствор намазывали на кирпич, то он просто макал и ставил. Таким образом он, примерно, выполнял две нормы.

Об этом прослышал Леонид Ильич, поинтересовался сам, посмотрел, и тут же, видимо, была дана команда распространить этот опыт. Я помню хорошо, что этот опыт Румянцева и Корпачева не только распространился у нас на заводе, но и по Союзу...

...Настал пуск домны. Загрузили ее материалом, и выпала мне честь пускать ее. Я тогда старшим газовщиком работал. Тогда мне было 29 лет. Ну, отвоевавший уже, как говорится, — по возрасту сравнительно зрелый, а по доменному делу юноша. Помню, в тот день на площадке было все руководство: государственная комиссия, Леонид Ильич Брежнев, директор завода, управляющий Запорожстроем...

Кинохроника сохранила эти кадры.

Государственная комиссия принимает первую очередь возрождаемой «Запорожстали».

Академик И. П. Бардин записал в акте приемки: «Строители и монтажники произвели здесь такие крупные работы, которые не имеют себе равных ни по объему, ни по решению технических задач».

...Тысячи людей собрались на праздник пуска первой домны и ТЭЦ. Лица людей лучатся радостью, счастьем — да, этот день никогда не изгладится из памяти.

Невозможно поверить, что здесь совсем недавно высились горы бездыханного железа. Завод восстановить нельзя... Немыслимо — так, во всяком случае, считали многие на руинах «Запорожстали».

Никита Горбулев получил орден Ленина за первую довоенную плавку на этом заводе. Сейчас его поздравляют с первой послевоенной.

Оркестр — «Марш энтузиастов».

Овация.

Митинг.

— Товарищи! Слово предоставляется знатному стахановцу Ивану Румянцеву.

— Товарищи восстановители «Запорожстали»! Сегодняшний день — день праздника. Мы с вами пустили домну и ТЭЦ. Но этого, товарищи, еще мало, перед нами стоит большая, огромная работа — пустить листопрокатные цеха. На этом многотысячном митинге мы должны дать слово — слово от всей души, от всей преданности партии — товарищу Сталину, что мы прокатные цеха пустим в срок!..

И запорожцы сдержали свое слово.

Цех тонколистового проката — в строю!

Уже собираются детали прокатного стана, уже идет на слябинг слиток, из которого будет прокатан первый послевоенный стальной лист...

Пока длится этот процесс — скажем, что американские политики внесли стальной лист в перечень стратегических товаров и перестали нам его продавать.

...Прокатывается стальной лист. Идет металл пятилетки, от которого во многом зависят ее начертания. Стальной лист идет. Запорожская сталь пошла уже в Москву на автозавод, в Ленинград, в Сталинград — есть запорожский стальной лист. Есть!!.

Это незабываемое событие, ставшее теперь настоящей запорожской легендой, завершается страстной, вдохновенной речью Марка Ивановича Недужко на слете стахановцев Запорожья.

— ...Сегодня я бы хотел сказать о том, что мы приближаемся к нашей цели, мы приближаемся к триумфу. Вы знаете, что перед нами была поставлена не только хозяйственная, но и политическая задача: дать нашей стране стальной лист. Это именно политическая задача! Ибо наши враги — поджигатели новой империалистической войны — хотят нас поставить на колени, лишив нас стального листа, так необходимого для нашей страны, для хозяйства, для обороны.

Мы заявляем — и считаю, что я выражу общее мнение всех стахановцев, здесь присутствующих, — что нас на колени, нас, советский народ, никто никогда не ставил и не поставит!..

Вот она, наша земля, — безбрежная, необъятная.

Распаханные поля.

Поля с разбитой военной техникой — соженные, опустошенные — в разливах талых рек.

Поля отшумевших вчера смертельных битв, ждущие своего часа. С весной нашей победы пришла пора новых задач, новых надежд — ведь здесь рождается хлеб.

Эта тогда разбитая, ставшая в огне войны бесплодной земля должна выкормить нашу великую державу, налить новой силой.

Из фронтовых эшелонов возвращался домой тот, кто мечтал всю войну повести плуг по теплой борозде, кто уронит пот в борозду прежде самого зерна... Возвращался с войны пахарь, умелец, хозяин.

Вот проникающие глубоко в душу кинодокументы. Солдат вернулся... Вернулись фронтовики!.. А сколько не вернулось, скольких еще ждут матери, жены, дети... Смотрят с надеждой на дорогу: не мой ли, не наш, не он ли?!.

Солдат вернулся домой на землю, которую кровью своей отстоял, вырвал из страшной неволи, не отдал на погибель.

Завтра он выйдет в поле среди вдов, инвалидов, подростков. И все вместе они станут поднимать из пепла семьдесят тысяч сел, девяносто восемь тысяч колхозов, три тысячи МТС...

Ведущий у монумента с надписью «Орловский Кирилл Прокофьевич».

— ...Среди белорусских полей стоит совершенно удивительное надгробие: изображение винтовки и простого крестьянского плуга. Это памятник в честь человека, ставшего дважды героем: героем войны и героем послевоенной деревни.

Судьба этого человека — неистового труженика и коммуниста — легла в основу характера главного героя фильма «Председатель». После тяжелого ранения, практически лишенного рук, его определили на жительство в Москву. Дали квартиру, пенсию, но все это было не по душе Орловскому. И он попросил ЦК направить его в разоренное село.

Нелегко, на перекладных добирался он в белорусскую деревню Мышковичи. От довоенного колхоза не осталось ничего — ни лошадей, ни упряжи, ни семян...

Кто снял тогда эти кадры разбитой, порушенной деревни?

Какой-то древний дед мастерит шалаш...

Собираются на свой первый сход погорельцы, сидят под открытым небом, слушают нового председателя.

Все они еще до войны сумели познать силу и радость коллективного труда. И уже не мыслили своего будущего без колхоза.

По предложению Кирилла Орловского колхоз назвали «Рассвет».

...Замечено — весна идет по земле со скоростью пятьдесят километров в сутки. Еще недавно она обгоняла бои, победы, войну. Теперь весна здесь обгоняла саму жизнь. Ведь миллионы гектаров пахотной земли лежали в полном запустении.

Так было не только в «Рассвете» у Кирилла Орловского. Так было на Украине, Кубани, Дону...

...Еще тревожит взор воронья пугало в мундире гитлеровского вояки...

Еще впрягаются в плуг женщины и дети... Но и колхоз Орловского, и другие наши хозяйства возрождаются сознательным трудом всех от мала до велика.

В «Рассвете» еще не было ни одной лошади, а сам председатель осматривает уже телеги, следит за тем, как куются лемеха и плуги, как мастерят старики сбруи, упряжь...

И вот Кирилл Прокофьевич встречает коней, отловленных в лесных чащобах и буреломах, — они чудом остались от войны.

В тот день впервые взял под уздцы лошадь конюх Олимпий Семенов.

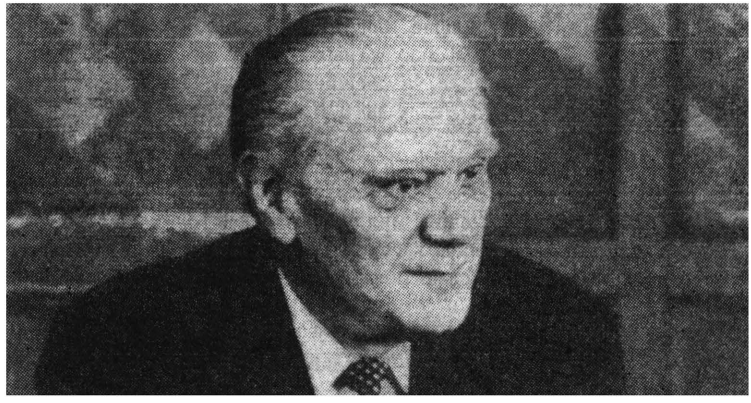
Вот что он запомнил:

— Люди были крепко довольны... А что бы было, если бы у нас не было лошадей?!. Что бы мы делали?! Люди на себе сотки пахали. Обязательно пахали!.. По две сотки отсевали женщины за плугом, а мужик — какой-нибудь пенсионер — держится за ручки...

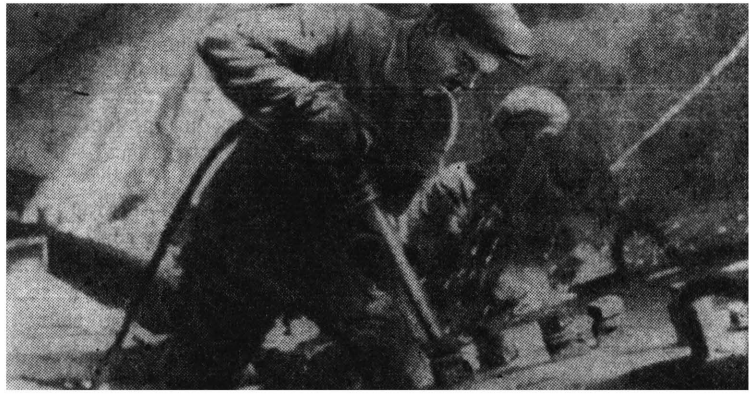
Дисциплина, прилежность, нетерпимость к малейшей недоделке, упущению, нерадивости стали законом жизни в колхозе у К. П. Орловского.

Олимпий Семенов продолжает свой неторопливый, обстоятельный рассказ:

— ...Плуг выскочил из рук — огрех!.. Он заметил: «Олимпик, огрех!» Поворачивает коня, чтоб я не мог проехать дальше, потому что на огрехе ничего не растет... Я коня развернул, одного, правда, коня развернул — у меня один конь... Кони были большие... Это место, где поставил огрех, я перевернул, Орловский другой ногой притоптал, значит... Ну, вот, я мог



Член Политбюро ЦК КПСС, Председатель Совета Министров СССР Н. А. Тихонов в интервью для фильма вспоминает, каких высоких показателей под руководством партии добились в годы возрождения трудовые коллективы.



И стар и млад по всей стране множили трудовые подвиги возрождения.

проехать и дальше, бог с ним, поле большое, не заметит, а он заметил... Он — он любил аккуратных... Чтоб ни один колосок!.. Однажды, я помню, мы жито возили, а женщины жали. Нашел колосок Орловский и взял в свою ту руку, что у него была больная, и показал женщинам, чтобы не теряли.

Видите, как он... ну... хотел богатеть...

Сто восемьдесят один миллиард рублей — таков ущерб колхозам от фашистского нашествия. Любое государство было бы отброшено на десятилетия назад в своем экономическом развитии. Мы же должны были подняться за считанные годы.

И огромную роль в этом сыграли сплоченность и единение людей, дружба наших народов, желание и стремление в любую минуту прийти на помощь, отдать последнее, выручить в беде, добровольно идя на жертвы и невзгоды.

Сколько примеров привычного для нас чудотворного советского братства сохранила кинохроника!

Вот горное село Шрома. Здесь снаряжают обозы в херсонские степи. Еще до войны стали побратимами крестьяне двух колхозов — грузинского и украинского. И операторы снимают, как собирается и выходит в путь обоз с подарками.

Там, на другом конце страны, люди отправляют теленка, аккуратно запаковывают кур, собирают нехитрую детскую одежду для подарков, обувь, которая для самих редкость.

Все тыловые районы страны приходили на помощь пострадавшим от оккупации. Посылали туда все, в чем сами остро нуждались, — и вовсе не от избытка, а из чувства братской солидарности.

Красноярск, Ленинград, Москва, Челябинск — сотни и сотни других городов и сел адресовали разоренным хозяйствам целые эшелоны с техникой, строительными материалами, одеждой, обувью, детскими игрушками, посудой...

Из Сибири, республик Средней Азии, Закавказья в те годы начались самые протяженные тропы для перегона скота в порушенные войной районы. Порой перегоны превращались в поистине героические эпопеи. Самая длинная трасса — около четырех тысяч километров — тянулась из Казахстана.

Незабываемо воспоминание одной из участниц этой эпопеи Бибигуль Табатабуловой. Плохо она говорит по-русски, но за каждым словом ее, каждой незаконченной фразой встает наше героическое время, наши люди, народное наше сердце.

— ...Ну, конечно, страшно, вот ведь какой скот. Все пешком... Все женщины, мужчин нету. В моем гурте только семнадцати лет один мальчишка был, остальные все женщины...

О, трудности были, сынок, у нас!..

Вот мы переправились первый раз через реку Урал — одна корова заболела. Тогда я на семь дней на бричку положила эту корову. Теленок появился, телились коровы на дороге. Потом что я делала с этим теленком? У нас брезент был — брезентовые сшила тапочки этому теленку, с неделю походил, потом пошел с «мамкой». А то там камни острые. Зато потом у теленка нога не болит...

...Кушать нам нечего было, одевать нечего, днем поем, а ночью охраняем и сами между коров сидим — негде спать, а под бричкой тоже холодно — зимой замерзнешь... Одевать нечего было, босиком идешь...

Тридать пять километров в день гоняешь. А вот если тридцать пять кило-

метров мы не гоняем, тогда останемся зимовать тут. Где будем зимовать? До Волги двести километров...

Тогда пришлось день и ночь идти. Воды нет, руками тянем из колодца — воды наливаем... А то троса нет, крутилки нет, веревку руками тянем. А ведь не одна была корова, а четыреста голов напоить надо было... А руками тягали, руки в кровь прямо, мозоль, мозоль... Так и вели их...

По пути эти полуголодные, полураздетые, израненные камнями, ветрами, жестокими холодами, отбивавшиеся от волков и недобрых людей бесстрашные, упорные казахские женщины раздавали молоко детским садам, больницам и шли, шли дальше к намеченной цели.

— ...Вот так мы первого октября насилу дошли до Волги... Скот хорошо напоили. Бедные, пьют воду, сутки стояли около Волги...

А когда переправляли через Волгу скот, двенадцать человек и шестнадцать коров погибло...

Среди других погибла и вся семья Тукена Байсалбаева...

И вот в тех кадрах — стадо коров, бредущее мимо руин, брошенных врагом и еще не пущенных на переплав пушек. Типичный для того времени пейзаж на вызволенной Украине.

И Бибигуль Табатабулова завершает свой рассказ.

— Если бы не Казахстан, мы без скотины остались бы, люди нам сказали. Спасибо Казахстану, нам скотину пригнали, люди сказали... Народ хороший на Украине...

Украина. Женщины, ребята малые, старики встречали гурты.

Нет для нас чужого горя, все мы сограждане одного Отечества. И беды и радости делим поровну. Так было всегда, и старая наша хроника лишь одно из свидетельств этому...

Идет весна сорок шестого года...

Люди готовятся к севу, готовят урожай с небывалой тщательностью, вниманием, трудолюбием. Не было в ту весну важнее работы, чем заставить землю дать хлеб. Надеялись мы обеспечить страну зерном, маслом, молоком, мясом. Чтобы отменить карточки, дать людям немного достатка, вздохнуть облегченно, поправить силы после страшной войны.

Но судьба уготовила крестьянам, стране, народу новую беду.

Страшная засуха свела на нет упорный труд земледельцев. Район стихийного бедствия захватил пять союзных республик, пять автономных и десятки областей Российской Федерации. Такого несчастья мало кто мог припомнить на этих землях, чтобы за все лето не упало ни одной дождинки!..

Мало тогда снимали на окаменевших, иссохших полях. Считанные кадры были сняты на посевах подсолнечника, гречихи, проса в Молдавии, на Украине, на Кубани... Повсюду горел хлеб, так и не набрав щедрого колоса...

Нам неоткуда было ждать помощи, беду мы должны были одолеть сами. Засуха перечеркнула многие наши планы — отмену карточной системы пришлось отложить. Теперь все должен был решить урожай сорок седьмого года. Предстояла новая решающая битва за хлеб в условиях почти полного отсутствия семенного материала, сельскохозяйственных машин, химических удобрений. Людей, земледельцев, переживших голодную засуху, ожидали новые большие испытания. Они в который раз должны были проверить, много ли может сделать один человек. Каждый из нас...

В то время восемнадцатилетним пареньком бригадирствовал Лука Иванищенко — нынешний председатель известного на Украине колхоза.

Его свидетельства — еще один пример исключительного мужества, выдержки, находчивости и братской солидарности советских людей. Это документ подлинно патриотического отношения к своему делу, верности и преданности партийному и человеческому долгу.

— Посевного зерна, фондов посевного зерна мы не могли обеспечить, не могли засыпать из колхозных урожаев, — начинает Л. А. Иванищенко. — Но каждая семья, конечно, в своем распоряжении имела два, три, пять килограммов зерна, всех сельскохозяйственных культур, которые были нужны общественному хозяйству... Но не у всех бы могло хватить этой, ну, смелости или там терпимости — сохранить это!

Поэтому мы сообща в своем колхозе избрали одного, чтобы у него зерно это собрать. Взялся добровольно — был такой Нестор Омельянович Заднепровский — старик почтенного возраста, более шестидесяти лет. Взялся добровольно сохранить это все. Вот... Ему пусть несут на зиму — потому что до весны сорок седьмого может не сохраниться... К нему пусть несут... Он дал слово перед обществом, перед нами. И мы все к нему понесли — кто три, пять, а кто два килограмма... И пшеницу, и рожь, и кукурузу, и подсолнух — кто что мог, и он все сохранил до грамма до весны сорок седьмого года. И весной мы все это дело употребили на пахоту, на сев...

...Было двести пятьдесят человек работающих, а там все дети, старики, значит, — инвалиды войны и так дальше. И на всех был расчет — по сто граммов муки... По сто граммов муки нам приходилось в сорок седьмом году, но это же на работающих!.. А если это распределить на всех едоков, так там получалось где-то пятьдесят граммов, сорок граммов этой муки.

И вот Татьяна Ивановна Древаль, которой было поручено обеспечение питанием и особенно хлебом...

В разговор вступает Т. И. Древаль.

— ...Ко мне Лука Алексеевич подходит... Э... Татьяна Ивановна, нам треба хлиба спечь, и побольше хлиба треба, чтобы из десяти килограмм (муки) хлиба было двадцать. Чтоб нам спасти семьи. Для того, чтобы было больше хлиба, мы добавляли в хлиб картошку, цвет акации, из проса мякину добавляли, стержень из кукурузы добавляли... Находили всякие остатки... Да из земли дети вырывали пучки своими руками — вырывали и все сносили до котла... И перемывали, перечищали, перевевали, пересортировывали все, и все переходило в хлиб...

Лука Алексеевич Иванищенко объясняет:

— У нас были бы утраты, которые можно было бы сравнить с фронтовыми и особенно в молодом поколении, в детях. Мы бы потеряли множество детей... И просто потеряли бы детей и потеряли бы в их развитии очень много... Если бы так не делали...

Вот они в документальных кадрах — крестьянские дети той ненастной поры. Их сохранили... Сохранили такие, как Иванищенко, как Древаль и их односельчане. Как все труженики нашей послевоенной деревни — известные и неизвестные герои трудного поля.

А можно сказать, отказывая себе во всем, сохранили будущее советского села. Сегодняшних Первицких, Довжиков, Пейпс, Переверзевых...

— И если сравнить, — заканчивает Лука Алексеевич Иванищенко, — ну, чтобы оценить, чтобы, ну, с уровня сегодняшних наших понятий, сегодняшнего нашего возраста, — вот чтобы сравнить, как мы ждали этот урожай, — я уверен, меня поддержат не только наши колхозники, меня все люди поддержат того времени, мы ждали с таким нетерпением, с таким желанием огромнейшим, как победу сорок пятого года в войне, урожай сорок седьмого года — с таким же и не меньше!..

И урожай пришел. Богатейший! Пришла большая победа на трудном поле. И добыта она была усилиями таких людей, как Кирилл Орловский, Лука Иванищенко, Макар Посмитный...

Вот прославленный колхозный вожак М. О. Посмитный в старых фото- и кинокадрах. В военной гимнастерке, в гражданском платье, на поле, дома, в председательском кабинете.

Тогда партийные поручения работать в селе получали лучшие, испытанные коммунисты. Одним из них был и Макар Посмитный. Всю войну он прошел в орудийном расчете, а в ноябре сорок пятого года скинул гимнастерку в разбитой хате своего села. Стал председателем артели — это была его довоенная, знакомая должность.

Кто помнит его, знал: нормы он устанавливал сам, но по себе. Пахал, к примеру, от темна, потом брал сажень и замерял. Это и была норма для всех колхозных мужчин. Для колхозниц норма шла от Пелагеи, жены председателя.

Простая, казалось, судьба... Посмитный всегда оказывался там, где всего нужнее был людям, стране.

История наша знает многие тысячи таких судеб. Нужно — человек создает первую крестьянскую коммуну. Нужно — выйдет под кулацкий обрез. Нужно — будет работать за троих. Нужно — станет в артиллерийский расчет. Такие люди жизнь измеряют не временем, а поступками...

...Взошли хлеба сорок седьмого года. Сдержали свое слово алтайские, харьковские, могилевские, воронежские, киевские, николаевские, кубанские колхозники.

На этих полях они победили войну, здесь хотели победить и в битве за хлеб.

«...Борьба за хлеб... — это борьба за социализм», — подчеркивал Владимир Ильич Ленин. И как не вспомнить, что в это время за океаном, «на ростовщических хлебных и атомных счетах щелкая»[1], злорадно предсказывали нам провал, беду, голод, конец. А мы выстояли...

Шел хлеб сорок седьмого года... Все до колоска должно было пойти в закрома Родины.

Однажды первый секретарь Днепропетровского обкома партии Леонид Ильич Брежнев позвонил Николаю Александровичу Тихонову — директору Никопольского трубного завода.

— ...Звонок, — вспоминает Николай Александрович, — я говорю: «Да». «Вы знаете, созрел чудесный хлеб, очень хороший хлеб, — начал Леонид Ильич. — Вы понимаете, машин нет, чтобы вывезти этот хлеб. Я вас очень прошу, директор вы хороший, вы понимаете положение дел — пришлите завтра к райкому партии (назвал количество машин, я не помню сколько), с лучшими шоферами, с запасными частями, чтобы они были заправлены. Мы будем вам очень благодарны».

---

[1] К. Симонов.

После такого звонка я вызвал начальника гаража и говорю: «Самые лучшие машины, самые лучшие!..»

А в некоторых местах ведь делали так: выносили решение. Директор, поскольку с ним не говорили, старался дать худшие машины, а ГАИ снимало номера с плохих машин. И вообще начиналось сутяжничество, жаловались в министерство....

А тут одна просьба от секретаря обкома, объяснение обстановки, и ты разбиваешься в лепешку, стараешься ее выполнить. Тогда действительно Днепропетровщина собрала хороший урожай хлеба. Оказывается, Леонид Ильич звонил не только мне, а каждому директору завода, каждому управляющему трестом. И каждый старался выполнить эту просьбу.

На нашу многострадальную землю пришел праздник.

Страна славила своих героев, отмечала их самоотверженный труд высокими наградами.

Прямо на полевом стане вручает колхозникам Золотые Звезды Героев Леонид Ильич Брежнев.

На поле возрожденного колхоза «Рассвет» чествуют Кирилла Орловского.

Среди одиннадцати Героев Социалистического Труда в колхозе Макара Посмитного и сам его председатель. Вот он сам на фотографии со своей женой Пелагеей. Одна из лучших колхозниц — она одна осталась без ордена. Не мог Макар Онисимович представить жену к награде, считал, что Родина и так щедро отметила их семью.

Такой он был человек. Такими были многие труженики тех лет.

Случалось, фронтовые раны безвременно выбивали их из наших рядов. После ампутации ноги, с тяжелым воспалением легких Макар Онисимович лежал в Кремлевской больнице. Было время страды. Он позвонил в колхоз своему заместителю: «Как ты там?» — «Все прекрасно, Макар Онисимович. Урожай!.. Как вы?» — «Боле-мене, процентов на семьдесят. Ты не спеши, говори подробно...» — «Да все прекрасно, Макар Онисимович. Все прекрасно! Такой хлеб ждем, такой подсолнечник! Свекла уродилась что надо! Только вас не хватает» — «А я... А я...»

Посмитный вдруг всхлипнул и замолчал...

— ...А я... а я... а я...

Память — великий дар. Без нее нет достойного сегодня, немыслим взгляд в завтра. Но кое-кому она кажется опасным грузом...

Берем интервью на улицах Нью-Йорка. Год 1980-й, сентябрь.

— Сколько вам лет?

— Двадцать пять.

— Знаете ли вы, сколько американцев погибло во второй мировой войне?

— Нет, не знаю.

— А сколько погибло русских?

— Нет...

— Нет, не знаю, — это уже ответ другого человека.

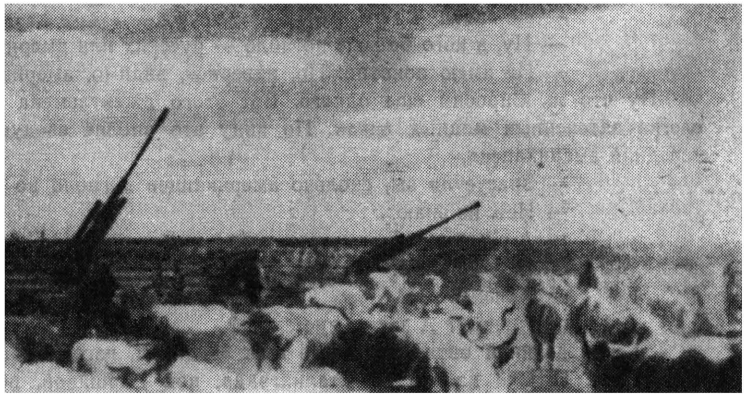
— Сколько погибло русских?

— Не знаю.

Кто-то пытается объяснить свое неведение:

— Для меня это, вы знаете, как война между... ну... между ковбоями и индейцами.

О трудных проблемах села в годы первой послевоенной пятилетки рассказывает в фильме член Политбюро ЦК КПСС, секретарь ЦК КПСС А. П. Кириленко.



Многострадальная земля должна была огромную страну накормить, дать ей новые силы...

В самые трудные дни войны мечтал Григорий Личко вырастить на своей родной освобожденной от фашистов земле цветущий сад.

И все, как сговорились, отвечают одно:

— Нет, не знаю.

— Ну, а приблизительно?

— Я знаю только, что американцев погибло меньше, чем в последней войне с Вьетнамом.

— А сколько русских убито во второй мировой?

— Не имею ни малейшего представления.

— Скажем, в сравнении с американцами?

— Можно только предположить... Думаю, что, наверное, поровну.

Продолжаем опрос. Терпеливо и не без риска. В одном из районов Нью-Йорка у нашей съемочной группы из машины вынесли пленку и аппаратуру. Кто навел на советских кинодокументалистов этих бандюг, нетрудно догадаться. В воздухе пахло второй «холодной войной».

— Сколько американцев погибло во второй мировой войне?

— Я думаю, может быть, что-то около двух миллионов. Но наверняка не знаю.

— А русских?

— Не знаю.

— Ну, а кого больше погибло — русских или американцев?

— Не имею понятия. Но, наверное, видимо, американцев больше погибло.

Ну что ж. Спросим еще одного. Вот этого джентльмена в ковбойской шляпе и слегка затененных модных очках. По виду это вполне сведущий человек, типичный «средний американец».

— Знаете ли вы, сколько американцев погибло во второй мировой войне?

— Нет, не знаю.

— А русских?

— Нет, не знаю.

— Почему?

— Почему? А зачем мне знать?..

...Герои великой битвы на Волге шли на запад, изгоняли врага из пределов родной земли. И уже далеко от Сталинграда, под Варшавой, под Берлином не забывали о руинах бессмертной волжской твердыни. Рисовали Сталинград своей мечты на клочках бумаги, на тетрадных листочках, изображали его прекрасные дворцы, набережные, памятники и посылали в Москву, в Сталинград...

И не только советские люди думали в те годы, каким ему быть — нашему городу-герою. Многие на планете мечтали увековечить в прекрасных творениях архитектуры и монументального искусства подвиг Сталинграда. Двадцатиметровый свиток ватмана с рисунком центральной площади города-героя был прислан из Китая. Известный французский архитектор Кромье вычертил и прислал в СССР свой проект площади Героев под девизом: «Величайшая победа всех времен».

Кинохроника сохранила французскую съемку-репортаж о многотысячном митинге в Париже на одной из площадей по случаю присвоения ей имени Сталинграда.

Сентябрь восьмидесятого года. Париж. Снимаем на площади Сталинград. Обращаемся к прохожим — к молодым и немолодым людям, к ребятам-школьникам с одним только вопросом: «Почему эта площадь носит имя Сталинграда?»

Останавливаем на секунду парочки, даму с собачкой (значит, живет поблизости), обращаемся к сидящим на открытой террасе кафе.

Ответ всё тот же: «Не знаю», «Понятия не имею», «Никогда об этом не думал»,

«Не знаю... не знаю... не знаю...» А один прохожий что-то мучительно начал вспоминать и вспомнил, представьте себе: «Кажется, это американцы выиграли какую-то битву у немцев...» (!).

Возрождение — это и воскрешение правды истории. Это и суд памяти, которого кто-то страшится и по сей день. И тогда память стараются вытравить у целых народов.

Память о жертвах, понесенных народами в борьбе с фашизмом.

Еще долгие годы будем мы хоронить павших, стараясь узнать, страшась узнать и, узнавая вдруг — как вот в этих невыносимо скорбных кадрах, — что близкий, родной тебе человек погиб на той великой и страшной войне. Не вернется...

Двадцать миллионов советских людей, шесть миллионов поляков, два миллиона югославов, 450 тысяч американцев...

Как забыть то время, когда мы были вместе?!..

Вот кинокадры, снятые нами и нашими американскими и английскими союзниками. Мы были счастливы встретить их на территории поверженного врага. И в наших приветственных словах не было упреков по поводу бесконечных оттяжек со вторым фронтом.

Синхронная камера кинорепортера записала слова, произнесенные при встрече английского и русского солдата.

— Я очень рад встрече с вами, — говорит англичанин, — просто очень рад!

— Спасибо большое. Мы не понимаем языка, но имеем в виду одно и то же.

Они действительно имели в виду одно. Им хотелось верить, что окончательно рассеялись грозовые тучи и что друзья на войне останутся ими и в дни мира, завоеванного столь доргой ценой.

...Июнь сорок пятого года. В исторических кинокадрах важное и памятное событие — создание Организации Объединенных Наций.

Видим, как представители великих держав подписывают ее устав. Волнующий момент. Аплодисменты. Торжественные речи.

О справедливости и мире возвещает с трибуны ООН новый президент США Трумэн.

Но именно в этот день ему сообщают, что американские ученые заканчивают работу над оружием, «ужаснее которого не знало человечество». Трумэн сказал радостно: «Теперь у меня будет дубина для этих парней...»

То есть для советских людей.

Хроника свидетельствует.

Июль сорок пятого. Руководители трех великих держав отправляются в Берлин на Конференцию по вопросу о послевоенном устройстве мира.

И еще — бесстрастные кинодокументы, снятые американцами во время первых атомных испытаний. Взрывается атомная бомба. Трумэн поспешил с испытанием именно накануне Потсдамской конференции, хотя в то время не было никаких гарантий, что взрыв не вызовет цепной реакции, не погубит человечество...

Потсдам.

Американский президент не скрывает торжества. Он выбирает момент, чтобы поэффектней сообщить о новом оружии Сталину.

Но глава советской делегации воспринял новость спокойно. Попытка запугать Советский Союз, продиктовать ему угодные Вашингтону условия послевоенного урегулирования не удалась.

СССР настоял на принятии решений, которые отвечали чаяниям народов мира.

В то время член Политбюро ЦК КПСС, министр иностранных дел СССР Андрей Андреевич Громыко был послом СССР в Соединенных Штатах Америки. Он участвовал в Потсдамской конференции и представлял наше государство в ООН.

Он дал обширное интервью авторам киноэпопеи «Всего дороже», фрагменты из которого вошли в фильмы «Первый день мира» и «Мир или война».

Вот что сказал товарищ А. А. Громыко, отвечая на наш вопрос о характере международной обстановки в период, когда нам нужно было восстанавливать разрушенное войной хозяйство.

— Ваш вопрос, если можно так выразиться, является емким. Он позволяет и обязывает, в данном случае меня, высказать некоторые мысли, в основном оглядываясь в прошлое, но в увязке этого прошлого с настоящим временем.

Что хотелось бы в начале подчеркнуть?

Хотелось бы подчеркнуть ту мысль, что во второй мировой войне Советский Союз, Соединенные Штаты Америки, Англия были союзниками, вели борьбу против фашистских агрессоров.

Вместе с ними вели борьбу народы многих других государств.

В ходе этой войны — это справедливо подчеркивалось и сейчас подчеркивается политическими деятелями, историками — три державы проявили большую степень понимания интересов друг друга и сотрудничали. Были периоды сложные в ходе войны, в ходе этого сотрудничества. Иногда оно проявлялось очень эффективно. Я имею в виду период после открытия второго фронта.

Иногда мы предъявляли очень серьезные претензии нашим союзникам, но в целом было настоящее боевое сотрудничество, что, безусловно, ускорило разгром гитлеровской Германии.

Само собой разумеется, что гитлеровская военная машина была разрушена, превращена в обломки главным образом благодаря усилиям нашей страны — Советского Союза, наших вооруженных сил, нашего народа, который встал грудью на защиту свободы и независимости других стран и народов, временно порабощенных фашистскими агрессорами.

Я, вспоминая то время, хотел бы привести один факт, который имеет отношение к затронутому мною вопросу о сотрудничестве между державами антигитлеровской коалиции.

Мне пришлось несколько раз встречаться с бывшим президентом США Рузвельтом. Я хорошо помню, что в одной из бесед — впрочем, это отражено и в соответствующих моих донесениях из Вашингтона в центр как посла — Рузвельт подчеркивал ту мысль, что Соединенным Штатам Америки необходимо и после окончания войны сотрудничать и искать общий язык с Советским Союзом.

Само собой разумеется, что эта высказанная американским президентом мысль отвечала и нашему желанию, желанию нашей страны, нашего народа. Конечно, Рузвельт — это хорошо известно — был представителем своего класса — американской буржуазии, но он выражал мнение тех кругов, которые

имели широкий взгляд на фундаментальные вопросы международного развития и пытались заглядывать в будущее, а именно: как же крупнейшие державы после победы над агрессорами должны строить свои отношения?

...Хорошо известно, что в наиболее яркой форме политические взгляды руководства трех великих держав были выражены на форумах самого высшего уровня в годы войны и в период, последовавший непосредственно за окончанием войны. Я здесь имею в виду прежде всего Тегеранскую конференцию, Ялтинскую и Потсдамскую конференции. Три державы взяли определенные, четкие обязательства и в отношении Германии, бывшего агрессора, и в отношении шагов, направленных на строительство мира.

Как поступил Советский Союз в связи с этими решениями? Он точно и последовательно выполнял эти решения. Наша партия, наш народ с самого начала были полны решимости неуклонно их выполнять.

Это касается и Германии. Конкретно — решения предусматривали необходимость не допустить, чтобы агрессия вновь исходила из германской земли.

Это касается в целом Европы.

Как поступили другие участники антигитлеровской коалиции?

Сейчас это хорошо известно, что они отступили от принятых решений и линия их политики представляла собой грубое отклонение от взятых ими на себя по этим решениям обязательств.

Это касается и Германии, и Европы в целом.

Это касается и политики их держав в мировых делах.

Кинохроника, документы и свидетельства политических деятелей, историков и журналистов рисуют нам сложную картину тогдашнего хода событий на международной арене.

— И Соединенные Штаты Америки и Англия, — указывает А. А. Громыко, — а под их влиянием ряд других западных стран заняли крайне враждебную позицию в отношении Советского Союза в вопросах экономических, торговых отношений. Они изменили резко тот курс, который начал было проводить президент Рузвельт. В официальных кругах Вашингтона очень в ходу была мысль, которую привел в движение не кто иной, как сам президент Рузвельт, — о возможности предоставления Советскому Союзу большого кредита. Говорили даже о десятимиллиардном кредите, чтобы СССР имел возможность использовать этот кредит для восстановления своей промышленности, экономики, пострадавшей в большой степени в результате гитлеровской агрессии.

К сожалению, вопрос этого кредита не был завершен до кончины Рузвельта. А после него эта вся идея заглохла, еще более точно можно сказать: она была похоронена. Проводилась политика бойкота, острой и грубой дискриминации в отношении Советского Союза, в вопросах торговых и экономических связей с Советским Союзом. Считалось, что Соединенные Штаты и другие западные державы не только не должны оказывать помощь Советскому Союзу, но должны сделать все возможное, чтобы затруднить для него процесс восстановления своей промышленности, своей экономики.

Это линия — враждебная в отношении Советского Союза. Она антигуманная линия.

Это линия, которая противоречит — грубо противоречит! — духу и букве решений Ялты, Потсдама и других межсоюзнических решений.

Навсегда покончить с фашизмом, с войной, чтобы никогда не повторились военные преступления, — вот чего хотел мир.

И мы видим это в многочисленных кинодокументах, снятых на руинах разрушенных городов Европы. Люди верили, что вместе с Гитлером уйдет в прошлое и сама угроза новых захватнических войн, чудовищных злодеяний против человечества и человечности.

Но шестого августа сорок пятого года, на четвертый день после окончания Потсдамской конференции с американской базы на Тихом океане поднялся самолет Б-29 и взял курс на Хиросиму.

В то утро было совершено самое массовое одновременное убийство людей в истории человечества.

Хиросима.

Взрыв.

Огромное облако, образовавшееся после атомного взрыва.

Трупы детей.

Трупы... трупы...

Эти кинодокументы нельзя вычеркнуть из памяти человечества.

«Президенту Трумэну нужно было доказать русским, что он не только обладает атомным оружием, но не остановится и перед его применением», — так позже писали американские историки.

...Штат Миссури, небольшой городок Фултон.

До сорок шестого года он был известен лишь самым большим в штате сумасшедшим домом. С сорок шестого он стал знаменит речью Черчилля, от которой ведут отсчет годам «холодной войны».

Вот эта чудовищная речь в документальных кинокадрах. Оратор снят почти в полной темноте — перегорели пробки, как видно, не выдержав напряжения момента.

Миру угрожает Советский Союз, утверждал Черчилль в присутствии Трумэна, и международный коммунизм. Им может противостоять лишь американо-английская империя. Ей надлежит править миром в грядущие столетия...

А все это подпиралось шумной рекламой атомной бомбы.

Еще хроникальные свидетельства. После Хиросимы и Нагасаки — остров Бикини в Тихом океане. Широковещательное испытание новой, более мощной атомной бомбы. Все это снимается на пленку — это своего рода «театр атомных ужасов», который должен убедить мир в непобедимости американского оружия, в его полном военном превосходстве над всеми.

...И вот уже новый атомный взрыв — испытывается атомная бомба номер пять в Бикини.

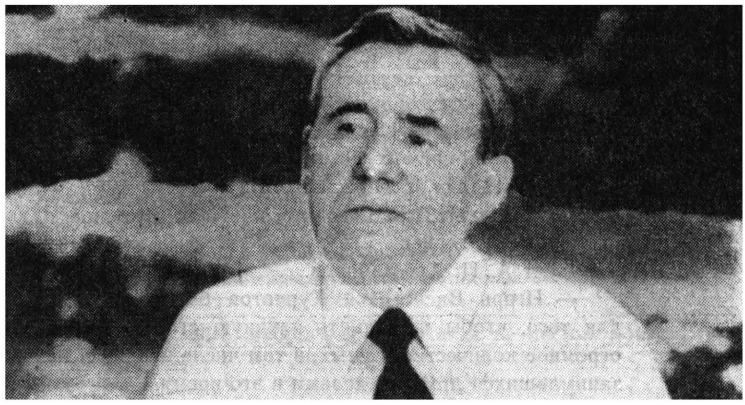
С тех пор — и мы видим это в кадрах американской кинохроники — зарегистрированы результаты новых трех взрывов «улучшенных» бомб — шестой, седьмой и восьмой.

Вот отсчитываются секунды перед взрывом бомбы номер восемь — гораздо более мощной, чем бомба в Бикини.

Рекламные выкрики американской пропаганды адресуются прежде всего Советскому Союзу и странам народной демократии. «Волна воды, поднятая взрывом, высотой в одну милю!» «Высота самого атомного гриба — две мили!...»

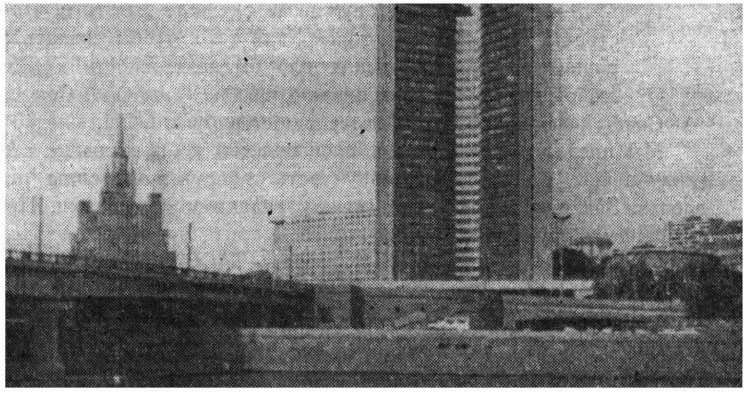
Угроза войны росла вместе с этими грибами.

— Эта политика, — указывал товарищ Л. И. Брежнев, — вынудила нашу страну сосредоточить усилия на том, чтобы создать могучее ракетно-ядерное оружие.



О международной обстановке, о сложнейших задачах, которые приходилось решать партии и правительству в период «холодной войны», рассказывает в экранном интервью член Политбюро ЦК КПСС, министр иностранных дел СССР А. А. Громыко.

На разных меридианах мы слышали: «Главное — это мир».



И вот она, Москва, — оплот мира во всем мире...

Как это было, как решалась эта сложнейшая задача, рассказывается в кинодокументах и фотосвидетельствах из советских исторических источников большой впечатляющей силы.

Активная работа развернулась еще в годы войны. Во главе ее стал выдающийся ученый — Игорь Васильевич Курчатов.

Одним из его ближайших сотрудников был нынешний президент Академии наук СССР Анатолий Петрович Александров.

В фильмах «Подвиг Возрождения» и «Надо мечтать» приводятся синхронно снятые кинодокументы и записи.

Рассказывает А. П. Александров.

— Игорь Васильевич Курчатов был необычайно подходящим человеком для того, чтобы возглавить научную сторону всех разработок. Он привлек огромное количество ученых, в том числе и многих находившихся на фронте или занимавшихся другими делами в это время.

И началась работа именно в стиле Игоря Васильевича, не прекращавшаяся буквально ни на минуту...

Редкие фотографии и уникальные кинодокументы И. В. Курчатова, его сотрудников и коллег, его напряженной деятельности.

В декабре сорок шестого года Курчатовым и его сотрудниками был пущен ядерный реактор. Первый в СССР, Европе и Азии.

Наши ученые испытали четыре разные модели реактора. Их собирали, исследовали и снова разбирали. На это ушли годы и десятки тонн урана.

Сохранились фотодокументы, показывающие, как испытывалась пятая модель, как была получена цепная реакция.

29 августа 1949 года.

Испытывается первая советская атомная бомба.

— Сейчас, когда вы видите эти кадры, — говорит ведущий, — нельзя не сказать о том, какой ценой далось нам это страшное оружие. Мы шли на любые жертвы и лишения, во многом себе отказывали, чтобы отвести смертельную угрозу, нависшую над нашей страной...

Мы создали свое ядерное оружие, чтобы сохранить мир, спасти человечество от новых Хиросим и в конечном счете сделать невозможной ядерную войну.

Говорит А. П. Александров:

— Наше атомное оружие не служило для того, чтобы нападать на другие страны. Оно служило только для того, чтобы создать равновесие сил. Такое равновесие, которое исключило бы возможность для любой страны или для любой коалиции стран напасть на наш Советский Союз...

Советский представитель выступает с трибуны ООН.

Мы предлагали запретить производство и применение атомного оружия, пропаганду войны. Сократить на одну треть вооруженные силы пяти крупнейших государств. Заключить пакт мира между великими державами. Предлагали всеобщее сокращение вооружений...

И когда — 25 сентября 1949 года — ТАСС сообщил: «Советский Союз обладает атомным оружием», президент Трумэн в тот день на экране телевидения не был похож на себя.

Цитируем сюжет из американской кинохроники. Вот что говорит диктор, комментируя это событие и назойливые, кричащие кинокадры американских атомных взрывов.

«Сообщение президента у многих вызвало состояние шока... По словам Молотова, Россия знала секрет атомного оружия давно».

Очередной атомный взрыв и напыщенный голос американского диктора:

«...Но у нас есть один фактор, внушающий уверенность, — крупнейший завод атомных бомб в Теннеси. Кроме того, мы располагаем опытом практического применения атомных бомб в Хиросиме и Нагасаки. Пусть помнят об этом люди за железным занавесом!»

Вот эти кадры — свидетельства «практического применения»...

Мы помним. Мы все помним. И не только мы. Все человечество. И мертвый город. И тень на камне от исчезнувшего человека... Одного из двухсот десяти тысяч. И мучения людей, которые длятся всю жизнь... Помним. Знаем. И никогда не забудем этого «опыта практического применения».

И нашу бомбу мы создавали для того, чтобы никто, никогда не посмел повторить такой «опыт».

...Всеми своими помыслами и трудами советские ученые приближали день триумфа мирного атома.

И вот уже дала ток первая на земле советская атомная электростанция.

Академик Игорь Васильевич Курчатов.

В саду перед его домом собрались его друзья и соратники — академики Александров, Кикоин, Флеров...

А. П. Александров говорит, обращаясь к академику Кикоину:

— Надо тебе сказать, что за те тридцать лет, которые мы с тобой проработали с Игорем Васильевичем, у меня осталось самое приятное ощущение, оттого, что с ним всегда было интересно.

Он всегда был страшно оживлен, всегда он любил шутку, розыгрыш. И вместе с тем он страшно нажимал на дело, так что буквально пар шел, откуда только мог.

Вступает академик Кикоин:

— А ты помнишь, когда он готовился к речи насчет опасности ядерных взрывов? Надо было ему дать соответствующие материалы, которые касаются того, какой эффект производит атомная бомба по сравнению со стихийными бедствиями — с землетрясениями и вулканами. Вот он поручил мне такую работу сделать... Это было в пятницу. Я в субботу начал делать. Он говорит: надо, надо докончить сегодня же. Я говорю, как тебе не стыдно: машинистки все ушли... Добудем тебе, говорит, машинисток. И, значит, в субботу и в воскресенье к нам пришли пять машинисток...

— И надо сказать, что он необыкновенно старался избегать в своих выступлениях публичных всяких штампов, — говорит с экрана А. П. Александров.

— Вот это обязательно, это уже как правило.

— Никогда нельзя было услышать какого-то затасканного выражения...

— Да, надо сказать, терпеть не мог банальностей, абсолютно!..

Вспоминая о своем учителе, они стремились разглядеть каждую черточку в его характере.

Вот кадры из простой, любительской киносъемки. Курчатов в кругу друзей, на отдыхе, с сотрудниками, с детьми, за семейным столом.

Курчатов — смеющийся, веселый, удивительно человечный, обаятельный, нежный...

До сих пор эти кадры широко не публиковались.

— Все-таки, — говорит А. П. Александров, — то, что именно Игорь Васильевич руководил всей этой проблемой, — это и определило в значительной степени ее успех.

Наша первая атомная станция. Скромная по сегодняшним понятиям.

И наши сегодняшние атомные электростанции, вырабатывающие более пятидесяти миллиардов киловатт-часов.

...Пробивается к полюсу атомоход «Арктика»...

Северный полюс. Атомоход высаживает экспедицию советских ученых и исследователей.

Над полюсом водружается алый стяг Страны Советов.

А начиналось все тогда, когда еще в руинах лежали наши города — краса и гордость страны — Сталинград, Киев, Минск, Севастополь, Новгород, Новороссийск, Кишинев, Днепропетровск...

Сталинград. Одни развалины. Пепел и битый камень. Стекло и песок...

Только на один этот город гитлеровцы обрушили миллион бомб — свыше ста тысяч тонн. Намного больше, чем на Великобританию за всю войну.

Увидев то, что осталось от города, личный представитель американского президента господин Девис пришел к выводу, что город нужно построить в другом месте, развалины оградить проволокой и показывать за деньги, как в музее.

А люди наши дали на это совсем другой ответ.

Они возвращались.

Домой.

К родным пепелищам.

...Они искали своих близких... Искали детей, потерявших родителей.

Искала их и Лидия Степановна Пластикова. Как рассказать о судьбе этой женщины, строившей Сталинградский тракторный, работавшей на заводе? Ее муж с первых же дней войны ушел на фронт и вскоре погиб. А в Сталинграде в страшную бомбежку погибли двое детей и мать Лидии Пластиковой.

Где было взять силы, чтобы жить и делать то, что делала эта женщина?.. Потеряв, кажется, все, она не поникла душой, не сдалась. Сражалась, трудилась, спасала осиротевших сталинградских детей.

Вот ее рассказ, снятый и записанный для фильма:

— ...После разгрома фашистских полчищ в Сталинграде завод, как и город, был полностью разрушен... Поселок, завод представляли из себя железные джунгли. Все было во время бомбежек разрушено и сожжено. Станки, конструкции — все это представляло огромный такой слиток металла.

Надо было разобрать все это в первые дни восстановления... Впереди шли минеры, расчищали тропки, расчищали от мин дороги. Затем шли те, которые приехали на восстановление, — расчищали площадки, на которых начали ремонтировать первые танки... И странно было, когда не существовало завода, ничего, значит, не было, а танки все-таки шли на фронт с надписью «Ответ Сталинграда».

...Мне довелось пройти путь вместе с тракторозаводцами, путь строителя; работала на заводе — на станке наладчиком, мастером, технологом. Затем комсомол избрал секретарем райкома, и весь период Сталинградской битвы,

вернее с начала Отечественной войны, я была как секретарь райкома комсомола. Но не пришлось, конечно, сидеть в кабинете у телефона, а все время во фронтовой бригаде работала, на передовой. Я была в отряде народного ополчения, специальность у меня была санитар, медсестра. И во время Сталинградской битвы, когда нас присоединили к 61-й армии, мы были тоже, как солдаты.

...Войска ушли на Орловско-Курскую дугу, а мы начали восстановление... Очень тяжело было, потому что жизнь надо было начинать, а с чего начинать?.. Но пришли кадровые рабочие, молодежь пришла — активно взялись за восстановление.

...Начали потихоньку каждый день работать, собирать утварь домашнюю, без которой невозможна была жизнь. Начинали собирать ложки обгоревшие, чашки обгоревшие, утюги и так далее. Жили под лестничными клетками, в фюзеляжах разбитых самолетов, в машинах разбитых, ютились, где можно укрыться. Вот потихонечку так начиналась эта жизнь...

Кроме того, что расчищали площадки, убирали трупы... Тяжело было собирать детей осиротевших... Они прятались по подвалам — голодные, худые, оборванные. Мы очистили один подвал, приспособили его и собирали туда всех ребят. Сколько им было лет, трудно было определить: малыши выглядели старичками. И нам казалось, что они все на одно лицо, различить их было трудно...

Надо было видеть их глаза: грустные, испуганные... И в них отражалось неутешное детское горе.

Девочка одна двенадцатилетняя, у нее были отморожены ступни — и когда опустили ноги в воду, отпарили их, то пальцы буквально отвалились.

Одну девочку мы звали «маленькая мама», ей было примерно около шести лет. Мать ее убили, она осталась с младшей сестренкой около трех годиков и братишкой месяцев десяти.

Мальчик был покрыт весь болячками, и, когда его купали, она все время была около нас и наблюдала — недоверчиво смотрела, как бы что-то не сделали ему плохое.

Тяжело было смотреть на эту девочку, потому что она уже на двадцать лет повзрослела...

А люди все приезжали в Сталинград, и ко Дню Победы сорок пятого года их было уже 250 тысяч.

В этом городе началось знаменитое черкасовское движение.

Ведущий нашего фильма Евгений Матвеев беседует с Александрой Максимовной Черкасовой.

— Александра Максимовна, мы о вас много знаем, читали, слышали... Знаем, что всю оборону Сталинграда вы прожили со своими двумя маленькими дочками здесь, в землянке, у подножия Мамаева Кургана, помогая нашим бойцам. Знаем, что после Сталинградской победы вы восстановили свой первый дом. И это был легендарный дом Павлова. Так вот что я сейчас хочу спросить: где было трудней — там, на войне, или потом, на восстановлении разрушенного хозяйства?

— Знаете, сразу не скажешь, где трудней было. На фронте могли убить и ранить... А когда освободили город, то здесь все было развалено, все было разрушено. Все нужно было делать вновь. Не было ни одного человека, у

кого бы не было родного, дорогого человека на фронте. Ждали письма, а потом извещения стали приходить, но люди все-таки работали. И знали и надеялись, что город будет наш восстановлен.

....Пришли мы к этому дому — девятнадцать человек, работники все были детских садов — и начали восстанавливать... Мы проработали выходной день — целый день. И решили написать призыв к жителям Сталинграда: «На восстановление выходить всем!» На следующий день очень много людей пришло...

Призыв черкасовок облетел всю страну и был подхвачен повсюду. Это значит, что люди, проработав у себя на заводе или в учреждении, после окончания рабочего дня или смены выходили на стройки — вечерами, в выходные дни, в любое свободное время.

И когда на доме Павлова в слове «отстоим» появилась буква «р», и «отстоим» превратилось в «отстроим», — это понятие стало как бы символом черкасовского движения.

А к самой Александре Максимовне зачастили гости. В том числе и заграничные. Вот что она вспоминает:

— Пришлось и с американцами встретиться... Женщина задала вопрос: «Где вы живете?» Ну, я говорю: «Где я живу?.. Живу в Сталинграде». «Ну, а все-таки, как вы туда ходите?» Я говорю: «Ходим пешком, с детьми...» «А где живете?» Я сказала: «Живу в двухэтажном доме — наверху труба, внизу — я». Это была землянка...

Так тогда жили не только сталинградцы — многие из нас, и черты этого сурового послевоенного быта остались в некоторых, очень редких, надо сказать, документальных кадрах.

Это были будни матерей, у которых война отняла сыновей, сыновей еще не успевших состариться вдов. Будни солдат, оплативших своей кровью и трудом будущее родных городов.

...Вот они поднимаются, встают как Феникс из пепла, наши родные города — Сталинград, Севастополь, Киев, Минск, Курск, Орел, Кишинев, Новороссийск, Днепропетровск....

Огромнейшая была тогда стройка, а рабочих рук не хватало. Не хватало проектировщиков, геодезистов, квалифицированных строителей.

В то время и в Курске, и в Орле, и в Воронеже, и в других разрушенных городах можно было услышать: «У нас столько же каменщиков, сколько жителей. И столько же стекольщиков, сколько жителей. И столько же кровельщиков, сколько жителей». Много — очень много! — каменщиков, кровельщиков, стекольщиков не вернулось с войны...

Да, неглавных задач тогда не было. Все было одинаково важным. Нужно было поднимать заводы, ставить срубы на пепелищах, постигать тайны атома и возрождать великие творения русских зодчих.

— Это следы снаряда, попавшего прямо на Аничков мост, — обращается к зрителям ведущий. — Это следы только одного снаряда из 1500 тысяч, обрушенных гитлеровцами на Ленинград. Почти каждый дом был поврежден или разрушен. Но суть Ленинграда в неразрушаемой силе человеческого духа. И вот что поразительно! В самые тяжелые дни блокады, когда фашисты методически разрушали город, ленинградские архитекторы делали точные

Идет нефть со дна Каспия.

Заместитель Председателя Совета Министров СССР В. Э. Дымшиц вспоминает в фильме об атмосфере исключительного трудового энтузиазма на восстановлении «Запорожстали».

На всю страну прославилась своим трудом бригада бетонщицы Полины Шило.

промеры зданий, фотографировали фрески, скульптуры, чтобы потом их можно было восстановить с предельной точностью. В городе, где камень — история России! Вот что для нас след вражеского снаряда, а на посторонний взгляд — щербинка в камне, и только.

Возрождение для нас — понятие нравственное, оно вбирает все, чем жив человек. Вмещает многое, как и понятие «родной город», — и музыку, и поэзию, и живопись, и танец...

...Шостакович, Уланова, Тихонов, Фадеев, Герасимов, Эренбург...

Кони Клодта на Аничковом мосту.

— В 1941 году, — рассказывает ведущий, — им исполнилось сто лет. И в том же году их «хоронили». Хоронили для того, чтобы сберечь. Вот здесь по Невскому проспекту увозили на тягачах, и длинной вереницей шли люди. Провожали.

И вот они возвращаются, «Кони в бронзе» Петра Клодта.

Прекрасное возвращается в город на Неве.

Сейчас вспыхнет, загорится своим чудным блеском Адмиралтейская игла...

Откроются взору скульптуры Летнего сада...

Вернется к своим фонтанам могучий Самсон...

Помолодеют атланты Эрмитажа — у них тоже блокадные рубцы и раны...

Чем дальше уходит в прошлое время второго рождения разрушенных войной городов, тем ближе оно нам, дороже. И теперь, всматриваясь в облик Москвы, Ленинграда, Киева, Минска, Новгорода, Риги, Смоленска, мы видим их словно в новом свете, в другом историческом ракурсе. И невольно задаешь себе вопрос: какая сила подняла их, вернула к жизни, преобразила?..

Любовь и стойкость. Мужество и беспримерный труд...

Вот в старых кадрах — солдат, вернувшийся с войны. Не успев перейти материнский порог, он вошел как бы из одного боя в другой. В бой за возрождение страны, родных своих городов и сел.

И мы обращаемся к нашим юным современникам: «Помните, никогда не забывайте нашего солдата... Помните всех, кто отстроил ваш город, дом...»

...Волгоград, Солдатское поле. Скорбный и величественный мемориал павшим бойцам.

«Пройдут годы и десятилетия. Нас сменят новые поколения людей. Но сюда... будут приходить внуки и правнуки героев. Сюда будут приносить цветы и приводить детей. Здесь, думая о прошлом и мечтая о будущем, люди будут вспоминать тех, кто погиб, защищая вечный огонь жизни.»

Это слова Леонида Ильича Брежнева.

В сорок пятом наши солдаты принесли свободу странам Восточной Европы. Мы видим памятники тем, кто остался здесь навсегда.

Варшава — шестьсот тысяч советских солдат лежат в польской земле.

Прага — двести сорок тысяч — в чехословацкой...

Будапешт — сто сорок тысяч — в венгерской...

Солдатские могилы, монументы, мемориалы, цветы — миллион бессменных часовых свободы несут здесь свою вечную вахту.

Об одном из них у могилы неизвестного воина вспоминает пожилой пражанин:

— Когда я пришел, этот парень уже лежал... Но был он еще живой. Мне сначала показалось — немец. Пилотка на нем была такая. Но он сказал:

«Нет, я советский...» Разведчик, должно быть... Тюрьму хотел освободить. Я говорю: может, пить хочешь или еще чего-нибудь? Нет, говорит, не хочу. Тогда я пригласил к нему священника...

— А кто ухаживает за памятником?

— Я могу сказать вам, хотя не знаю имени той женщины. Она ухаживает. Сначала приходила Гермина. Потом еще какие-то люди... А эта женщина уже лет десять следит за ним. Я тут рядом живу. И мы очень рады, что у нас один из самых красивых памятников советским воинам.

Так начинается кинорассказ о становлении народно-демократического строя в ряде стран Восточной Европы и Азии.

Хроника сорок пятого. Разруха, запустение, пепел... Призрак смерти еще витает над руинами разрушенных фашистами и союзной авиацией городов.

Больше многих других стран пострадала Польша. Шесть миллионов ее граждан убито фашизмом. Вот все, что осталось от Варшавы, которую когда-то считали красавицей.

Старый польский рабочий рассказывает:

— Я вернулся в Варшаву на второй день после освобождения. Варшава выглядела страшно... Ничего... Совсем ничего... Одни развалины. Оставалось только плакать. Говорили, что столицу восстановить нельзя, что ее надо пока перенести в Лодзь и начинать строить на новом месте. Но как так — Варшаву на новом месте?!..

Не было воды, газа... Не было света. Начали мы разбирать руины электростанции. Разбирали бы, наверное, годы. Если бы не помощь Советского Союза. Приехал к нам целый отряд советских специалистов. И начали они работать вместе с нами.

Сколько человек мог выдержать?!. Работали дни и ночи. И 25 апреля сорок пятого года пошел первый ток в Варшаву.

Был у нас в Польше лозунг: «Весь народ строит свою столицу». А сейчас Варшава — красива и прекрасней, чем была в довоенный период...

Трудная, нелегкая борьба за утверждение новой жизни. Яростное сопротивление реакционных сил, ставленников империализма, контрреволюционный террор...

Трепетная заря свободы еще только занималась над странами, вставшими на путь социализма. Но задержать ее восход невозможно! Исторические кинодокументы рассказывают об этом со всей жизненной достоверностью и впечатляющей полнотой.

В неимоверно тяжелых условиях послевоенного восстановления свято выполнял советский народ долг пролетарского интернационализма.

Промышленное оборудование и лес, металл и хлеб, сельскохозяйственные машины и медицинские инструменты, станки и хлопок — всем, чем могли, помогали мы братским народам. Делились своим опытом, показывали свои заводы и колхозы.

Вспоминает венгерский крестьянин:

— В начале сорок восьмого года начали мы организовывать колхоз. Ну, вступили одиннадцать человек. С опаской еще, с осторожностью. Ничего у нас тогда не было. Но мы верили: будем вместе работать, и все наладится. Так и получилось. Посмотрите, как мы сейчас живем. Это все наше. Созданное нашим коллективным трудом.

В те нелегкие годы и братские страны чем могли помогали советскому народу. Пройдут годы, и содружество это расцветет широчайшими товарищескими узами во всех сферах общественной жизни.

Возникнет могучее здание экономики социалистического мира. Не соверши советский народ подвига возрождения, не стало бы такое возможно.

Здание СЭВ в Москве.

Военные учения армий социалистических стран.

Оборонной основой мира социализма в Европе стала организация Варшавского договора — надежный инструмент защиты завоеваний трудящихся.

Завод «Красный Чепель» в Венгрии.

Рабочие «Красного Чепеля».

Именно они — миллионы трудовых людей — главная сила нашего содружества. Рабочие Чепельского металлургического комбината в Будапеште предложили соцсоревнование в честь 60-летия Великого Октября. В семьдесят девятом году Леонид Ильич Брежнев — сын рабочего-металлурга — вручил рабочим Чепеля революционную награду.

— Дорогие товарищи, — сказал Леонид Ильич, — у меня сегодня приятная обязанность — вручить славному трудовому коллективу «Красного Чепеля» орден Октябрьской революции.

Обязанность вдвойне приятная, так как я и себя считаю чепельцем. Я хорошо помню встречу с коллективом, когда мне было присвоено почетное звание кадрового рабочего.

...Космонавты братских стран.

Еще одно яркое выражение дружбы и сотрудничества социализма — совместные полеты космонавтов братских стран.

Ракета на взлетной полосе.

Космонавты в полете...

Чтобы увидеть землю из космоса — всего лишь через три пятилетки от войны, — мы должны были в первый же мирный день подняться на леса новостроек, засеять хлебом горячую от войны землю, опуститься в затопленные шахты...

Но только ли это?

Первая после войны пятилетка стала временем рожденных небывалым героизмом итогов и фантастических начал. Наши устремления к мечте всегда имели адрес, конкретную цель, дату.

Внимательно вглядываемся в фото молодого Сергея Королева.

Видим его перед стартом одной из самых первых наших ракет...

Так начиналась дорога в космос — начиналась тогда, когда еще не был восстановлен Днепрогэс, многие семьи еще селились в бараках и землянках, а над работающими заводскими цехами не было крыш.

Сохранилась кинопленка со съемкой и записью рассказа об этом времени академика М. В. Келдыша.

— Группа конструкторов, которая начала после войны интенсивную работу по развитию ракетной техники вместе с Сергеем Павловичем Королевым — это Валентин Петрович Глушко, Николай Алексеевич Пилюгин и многие другие, — очень скоро пришла к выводу о необходимости работы над мощными ракетами.

После того как наступило напряженное положение в мире, партия и правительство придавали большое значение развитию ракетной техники для обороны страны.

Во всем этом большую роль играл Леонид Ильич Брежнев, который в

течение многих лет, занимая пост секретаря ЦК, руководил развитием ракетно-космической техники.

Очень быстро были созданы наши первые боевые ракеты, и в том числе была создана первая ракета, способная нести атомный боевой заряд.

На этих первых ракетах создавалась советская школа ракетно-космической техники, руководителем и главой которой был Сергей Павлович Королев.

Можно сказать, что перспективы применения ракетной техники в науке и в практике с каждым днем открываются новые. Был пройден большой путь. Много было и неудач. Но Сергей Павлович никогда не терял надежды.

Сергей Павлович всегда верил в те предсказания, которые были сделаны Циолковским. Он верил, что настанет век межпланетных сообщений, что человек выйдет в космос. Он звал вперед, он помогал идти вперед, и он осуществлял действительно великие деяния.

Он обладал высоким чувством ответственности перед народом и партией, — завершает свой рассказ Мстислав Всеволодович Келдыш.

Незабываемые кадры. С. П. Королев провожает Ю. Гагарина в его первый космический рейс.

И затем — хроника триумфального шествия Юрия Гагарина по нашей планете. Кажется, что это вся наша Земля приветствует своего славного сына.

...Дети войны — мальчишки сороковых, роковых...

В военной хронике об освобождении Гжатска мы невольно искали среди этих мальчишек Юру Гагарина...

Пересиливая самую тяжелую, самую кровавую из войн, мы никогда не забывали о своих мирных мечтах. Могли их оставить на потом, но забыть — никогда!

...Всего несколько простых кадров солдатского быта на войне. Короткая передышка между боями...

И затем — на фото Григорий Личко.

Всю войну — от Ладоги до Берлина — нес он в сердце заветную думу. Сильнее бомб и пуль, сильнее смерти была эта мечта труженика великой войны.

И вот что он поведал нам, спустя десятилетия.

— Я пошел с колхоза служить в ряды Советской Армии... После того как мы поехали на Ленинградский фронт, участвовали в боях сложных, тяжелейших боях по прорыву блокады Ленинграда.

...Ну мне выпала доля, что я остался жив.

Солдаты отдыхают...

Курят...

Забываются коротким сном...

— И однажды ночью, — раздумчиво говорит Личко, — мне приснился сон: перед конторой раскинулся прекрасный сад — уже взрослый, и среди того саду хожу я с бородою и рассказываю детям про цей сад, что це я организовал, сажал и як я думал, чтоб его вырастить...

Спят солдаты и, кажется, снится им то, о чем рассказывает сейчас Григорий Личко.

— ...Это привиделося дуже четко, так четко, ясно выразилось...

А приснился солдату цветущий сад на его родной украинской земле.

— ...Все время у меня это не выходило из памяти, и я похвалился своим,

ребятам, с которыми служил. Они мне прямо говорят: знаешь что — ты жив останешься после войны...

И действительно склалась так судьба, что я приехал в свой родной колхоз и начал я заниматься организацией посадки сада. А в мыслях весь — все время в душе я имел в виду, что этот сад будет лучшим памятником всем нашим погибшим товарищам на фронте. Что-то здесь сочетается такое — трудно словами высловить: глубоко от души, так торжественно, величественно, жизненно это все так...

Прекрасный, цветущий, торжественный сад Григория Личко украшает родную нашу землю. Как живая вечная песнь самому человеку, солдату, мечтателю, труженику.

И вновь, как в начале фильма, возвращаются домой солдаты Победы.

Люди наши встречают фронтовиков, плачут, смеются, ликуют — и думалось им, что перемогли мы последнюю в истории человечества битву.

Женщины....

Матери...

Вдовы...

Годы иссушили слезы в их глазах... Тогда, в годину битвы с врагом, для их сыновей и мужей навсегда остановилось время.

Село Хлыстуновка, что на Черкасчине.

В этом селе в каждом доме с войны поселилось горе. У одного только этого села война отняла триста шестьдесят сыновей, мужей, братьев, отцов... А сколько таких сел у нас — в России, Белоруссии, на Украине, в Казахстане...

Заходим в дом семьи Мороз.

Фотографии погибших на стене — все из этой фамилии — Мороз.

Слушаем Нину Мороз:

— В нашей родыне Мрозов моя бабка Домаха мала пять сынив. Она всех их передавала на фронт...

Из пяти сынив вернулся тильки один — Степан...

Четыре сына загинуло на фронте.

Сергей.

Тимофей.

Игнат.

Данила...

В том числе загинул и мий батько.

Мемориал в память погибшим в селе Хлыстуновка.

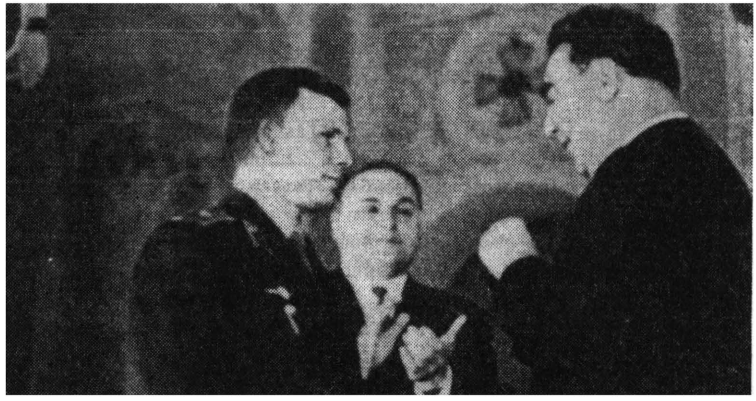
— Колы в шестьдесят девятом роци, — продолжает свой рассказ Нина Мороз, — было открытие цего мемориала, еще жива была бабка. И вона смогла еще пойти, и вона открывала тей мемориал.

На тей мемориальной доске на памятнике наибольше из села выбито: родына (фамилия) Морозов..,

...Коли пришли мы до дому, она говорит мне, бабка наша: «Дорога моя внучка, я пидчас войны получила похоронку на каждого окремо (отдельно). Я их хоронила тоди каждого окремо, только через якись период, и опять получала похоронку...

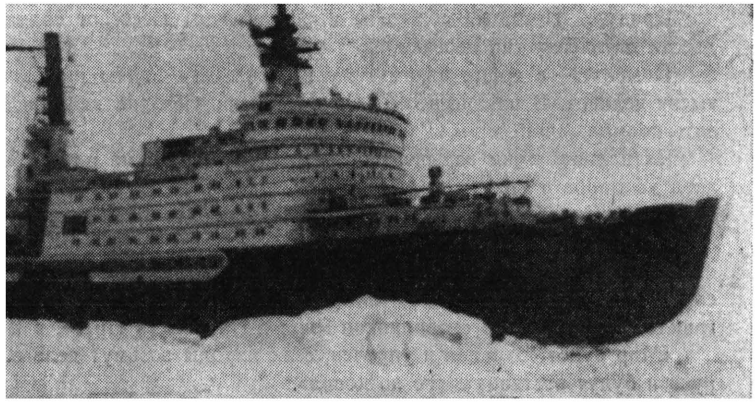
А сегодня я похоронила всех своих сынив опять разом...»

Вступает ведущий, слушавший горький рассказ Нины Мороз:



Апрель 1961 года. Москва, Кремль. Председатель Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнев вручает Золотую Звезду Героя Советского Союза первому космонавту планеты Ю. А. Гагарину.

В разработке космической программы приняли участие замечательные деятели советской науки С. П. Королев, И. В. Курчатов, М. В. Келдыш.



Мы мечтали о первом полете в космос и первом атомном ледоколе... И обратили в явь свои мечты

— Ну, что говорить, вдовы Хлыстуновки настрадались много, вот поэтому и возникла та мысль у вас написать письмо премьер-министру Англии Тэтчер... У вас это писали, да?.. Агриппина Андреевна, вы поподробнее расскажите об этом.

— Да, да... Расскажу... Так что якщо война не дуже дает добра, мы ее не хотим николы на свете, и я заклинала всех жинок — дайте будем кидать вызвозку (призыв) до госпожи Тэтчер, — нехай не примет тех ракет, бо не тильки нам будет горе, а будет и им горе. Вы знаете, та война, яке нам горе придала та война, скильки мы пострадали, якщо погибло людей наших, солдат. А це солдаты были и трактористы, и комбайнеры, и шофера... А це ж золотые руки погибли!..

Давайте будем просить госпожу Тэтчер, чтоб она не пускала тех ракет, а жинок ихних будем просить, чтоб они не допускали, чтоб не дали, бо це ж дети погибают... Це ж не тильки — не тильки ж наши, а це ж погибнет богато народа...

Английская газета с письмом женщин из Хлыстуновки.

И — авианосцы, ракеты в кадрах повседневных западных хроник и телепередач.

Памятники второй мировой войны.

Памятник жертвам Ковентри.

Говорит бывший мэр этого города. Пережитое он помнит и сегодня.

— Мы надеемся, что люди, которые придут за нами, примут во внимание опыт моего поколения не только в Ковентри, но и в других местах, учтут уроки войны, так как атомная война может привести не только к уничтожению какой-то нации, но и к уничтожению цивилизации вообще.

Орадур...

Французам это место когда-то навевало мысли о молитвах и кротости. Гитлеровцы сделали из Орадура синоним трагедии.

Уцелело здесь двенадцать человек. Один из них — Марсель Бриссо:

— Я был тогда молодым, мне было семнадцать лет. Я тогда очень, очень испугался, когда они пришли к нам,— я тогда был дома...

Они пришли за моими родителями... Они увезли их в церковь вместе с другими — их было человек шестьдесят. Потом пришла группа немцев, они все разрушили в доме. И для меня начались кошмарные часы... Все горело, везде слышалась стрельба... Это было ужасно, ужасно!..

Орадур... Помните: сожжены и расстреляны шестьсот сорок два жителя. Из них двести пятьдесят два ребенка.

Помните — в сорок пятом году поджигатели войны научились убивать сразу сто тысяч человек. В пятидесятом — триста тысяч. Сегодня кичатся тем, что могут испепелить полмиллиона.

Пятнадцать тонн взрывчатки приходится сейчас на одного жителя планеты. Миллион долларов в минуту бросает человечество в топку войны. Сегодня борьба за мир — доблесть каждого честного человека планеты. Это борьба за будущее своих городов, детей, поколений...

...Движение сторонников мира — уникальное явление современности — возникло в сороковые годы, и в фильме «Мир или война» приведены волнующие кинодокументы грандиозных форумов сторонников мира в Париже, в Праге, в Варшаве, в Москве.

«Мир будет сохранен и упрочен, если народы возьмут дело сохранения мира в свои руки и будут отстаивать его до конца».

Этот призыв нашей партии стал девизом сотен миллионов. Лучшие умы и сердца человечества откликнулись на него.

Александр Фадеев.

Фредерик Жолио-Кюри.

Пабло Пикассо.

Эжени Коттон.

Ив Фарж.

Джон Бернал.

Хьюлетт Джонсон.

Константин Симонов.

Пабло Неруда.

Илья Эренбург.

Жоржи Амаду.

Луи Арагон.

Люди разных взглядов, политических убеждений, верований в одних рядах сражаются за мир. Сражаются против замыслов натовских поджигателей войны.

На одном из конгрессов выступил выдающийся советский артист Николай Черкасов:

— Наши песни о мире слышат во всех уголках земли. И в ответ на них со всех концов мира к нам несутся песни. С берегов Америки доносится голос Поля Робсона, из турецкой темницы мы слышали голос Назыма Хикмета. Во всех точках земного шара за мир борются люди. И в этой борьбе крепнет их дружба. Вот почему я хочу закончить свое выступление стихотворением австралийского поэта Валипонда, посвященного борьбе за мир.

Кто хочет мира —
Я и ты и он —
Любой из нас,
На чьих руках мозоли.
На языках всех наций и племен
Мы говорим войне —
Мы не позволим...

Знаменательная хроника — в разных точках земного шара собирают подписи под Стокгольмским воззванием, призывающим к запрещению ядерного оружия.

Воззвание подписало 500 миллионов человек!

Но атомная истерия продолжала нарастать. Вот журналы, в которых описывается, как Америка завоюет Россию. В США существовало несколько планов атомного нападения на СССР. По плану «Дропшот» — 300 атомных бомб на Советский Союз для начала...

Время идет вперед, и сегодняшние дети ничего, к счастью, не знают о тяжелых годах «холодной войны». И мы ведем разговор о прошлом для того, чтобы то тяжкое время не повторялось.

Рост мощи и влияния миролюбивых сил побудил многих политиков на Западе взглянуть на вещи по-иному, более реалистично. Начали понимать, русские правы: курс на войну — это безумие, самоубийство; есть лишь один разумный выход — мирное сосуществование, разрядка.

Москва, Кремль.

Леонид Ильич Брежнев, другие советские государственные деятели за столом переговоров.

В шестьдесят шестом году в Москву прибывает президент Франции де Голль. Президент выступает с балкона Моссовета:

— Да здравствует Россия!

— Да здравствует дружба России и Франции!

Париж... Народ тепло приветствует Леонида Ильича Брежнева.

Заложены долговременные основы доброго советско-французского сотрудничества. Они получают затем свое развитие при новых встречах на высшем уровне. С президентом Франции Жоржем Помпиду.

С президентом Жискар д'Эстеном.

Летопись разрядки продолжается.

Год 1970-й. Визит в Москву канцлера Брандта. Подписание договора между СССР и ФРГ во многом продолжило путь к закреплению разрядки в Европе. Этому же служили плодотворные встречи в дальнейшем с канцлером Шмидтом.

Год 1972-й. Руководители СССР и США скрепляют своими подписями документы, провозглашающие мирное сосуществование и взаимовыгодное сотрудничество основой советско-американских отношений.

Хельсинки, год 1975-й. Урхо Кекконен встречает Л. И. Брежнева. Историческое совещание руководителей 33-х стран Европы, США и Канады.

Это было событие, которого Европа не знала ранее. Подписывается Заключительный акт. Цель его — подвести черту под тяжелым прошлым европейского континента, открыть для Европы путь переговоров, мира, сотрудничества.

Ясные перспективы, большие надежды. Но сколько за этим работы — непрестанной, ежедневной!

Совершив подвиг возрождения, мы отстояли мир в тяжелые послевоенные годы. И сегодняшнее наше мирное утро...

Конечно, агрессивные силы не сложили оружия. Стратеги «холодной войны», любители шантажа и военных авантюр не перевелись: это мы хорошо знаем по опыту последних лет. На мировой арене продолжается борьба двух направлений. Позиция Советской страны предельно ясна. Ее с новой силой выразил на XXVI съезде КПСС Леонид Ильич Брежнев:

— Отстоять мир — нет сейчас более важной задачи в международном плане для нашей партии, нашего народа, да и для всех народов планеты. Отстаивая мир, мы работаем не только для ныне живущих людей, не только для наших детей и внуков; мы работаем для счастья десятков будущих поколений.

Завершающий фильм нашего цикла называется «Надо мечтать».

О чем мечтают люди на земле?

На улицах Парижа, Варшавы, Лондона, Берлина, Нью-Йорка, Праги, Западного Берлина, Будапешта мы спросили: о чем думают люди? Чего хотят пожелать тем, кто рядом, и тем, кто далеко?

И вот на нашей пленке ответы самых различных людей — мужчин, женщин, юных и пожилых, рабочих и художников, школьников, полицейских, молодых матерей и бабушек, уличных торговцев, ветеранов войны...

— Это, конечно, мир. Мир во всем мире. Это первое, о чем сразу думаешь. Единство всех людей.

— Люди, как вы, как я, одинаковые во всем мире. И мы должны научиться жить вместе, иначе миру придёт конец.

— Прекратите воевать. Живите в мире.

— Чтобы я мог сказать людям? Они должны быть разумными и проявлять терпимость по отношению друг к другу.

— В мире недостает доброты... Я не хочу никакой войны, никогда!..

— Я был в Советском Союзе и в Америке и только могу сказать, что миру нужен мир. Надо уничтожить атомное оружие и надо уничтожить все военные базы, чтобы человечеству было хорошо.

— Мир так чудесен, так приятно жить в мире, я уже пережила войну, это много значит.

— Я должен сказать, что люди должны жить, с любовью относясь друг к другу.

— Они должны перестать враждовать друг с другом. Все станет лучше.

— Я хочу мира, и никаких бомб!

— Я желаю всем народам, всем людям мира, чтобы больше не было войны, чтобы они стремились к всеобщему разоружению в мире. Чтобы народы, и прежде всего молодежь, избежали того, что перенесло наше поколение.

— Мы хотим мира!..

— Не хотим войны!..

— Нет — войне!..

— Нет — атомной бомбе!

— Нет — ракетам!..

Так думают люди на разных меридианах.

Москва, Дворец съездов.

Выступает Леонид Ильич Брежнев:

— Советские коммунисты горды тем, что они взяли на себя трудную, но благородную миссию — быть в первых рядах борцов за то, чтобы отвести от народов опасности, связанные с продолжением гонки вооружений... И называя наше время временем великих свершений, мы отдаем должное тем, кто сделал его таким, мы отдаем должное людям труда.

Люди труда.

Вот они на экране — созидатели нового, творцы, борцы...

Мы никогда не забудем подвиг тех, кто вынес на своих плечах невероятную тяжесть восстановления страны, массовый героизм трудящихся и радость одержанных побед.

Над просторами нашей страны звучит песня.

Восстановление всего,
Что было отнято войною,—
Родного дома своего
С рябинкой тоненькой одною...
Мы столько разного прошли,
А верим в добрые приметы
...Восстановление земли,
Восстановление планеты...
Так на рассвете человек
Подъемлет сомкнутые веки.
Восстановление навек.
И продолжение — вовеки!..[1]

И финальная надпись повторяет последнюю фразу из обращения Л. И. Брежнева к зрителям документальной киноэпопеи «Всего дороже».

«...Надо, чтобы все советские люди, особенно молодое поколение, хорошо знали и помнили о бессмертном подвиге послевоенного возрождения страны. И кинодокументы рассказывают об этом всего правдивее, всего убедительнее».

---

[1] Стихи К. Ваншенкина, написанные специально для песни, звучащей в киноэпопее.

Кино в нашей жизни

В. Глушков,

академик,
вице-президент Академии наук УССР

Фильмы, которые мы выбираем

Беседу ведет и комментирует З. Фурманова

Виктор Михайлович Глушков — один из тех людей, в биографиях которых определенные годы и факты являются одновременно и характеристикой личности. Очень рано научившись читать, он уже в начальной школе увлекся биологией, затем — геологией, а к пятому классу — радиоуправляемыми моделями; в тринадцать лет — в 1936 году — построил телевизор, в школьные годы самостоятельно освоил университетский курс математического анализа и теоретической физики. В двадцать лет стал рабочим в шахте, в двадцать четыре поступил на физико-математический факультет Ростовского университета, который через год блистательно окончил; в тридцать два года был уже доктором физико-математических наук, в сорок — действительным членом Академии наук СССР...

Круг научных интересов В. М. Глушкова чрезвычайно широк: сначала исследования в области «абстрактной» математики; затем — разработка теории автоматов и конструирование электронно-вычислительных машин; позднее — вопросы экономики и управления производством на базе электронно-вычислительной техники; сегодня — проблемы «искусственного интеллекта», кибернетической системы, способной в самых широких масштабах стимулировать и интенсифицировать творческую деятельность человека.

В. М. Глушков — лауреат Ленинской и Государственных премий, Герой Социалистического Труда, директор ордена Ленина Института кибернетики АН УССР, заслуженный деятель науки УССР, депутат Верховного Совета СССР, делегат XXVI съезда Компартии Украины и делегат XXVI съезда КПСС...

В. М. Глушков — кибернетик, и его вера в безграничные возможности кибернетической науки, где в течение последних двух десятилетий им сделаны самые значительные научные открытия, велика. Трудно, по мнению ученого, назвать проблему, которую кибернетика не могла бы успешно разрешить — вплоть до проблемы бессмертия личности. Имеется в виду, конечно, не физиологическое бессмертие, остающееся прежде всего в компетенции биологической и медицинской наук, но бессмертие духовное, интеллектуальное, которое, оказывается, в принципе достижимо благодаря реальной возможности увековечить сам творческий метод, если произвести с помощью компьютера запись биотоков головного мозга.

...Само собой разумеется, что Виктор Михайлович Глушков — очень занятой человек, и каждый день его жизни заранее расписан по часам и минутам. Однако на предложение редакции журнала «Искусство кино» принять участие в беседе на тему «Кино в нашей жизни» академик Глушков ответил согласием. Правда, прошло довольно много времени, пока наш терпеливый посредник Людмила Анатольевна Логвиненко, сотрудник группы прессы Института кибернетики, смогла наконец с явным облегчением ответить на мой очередной звонок: «Виктор Михайлович примет вас, но у него будет только сорок минут для беседы»...

Наша беседа продолжалась значительно дольше, потому что Виктор Михайлович Глушков, очень занятой человек, просто любит кино.

Характер времени — характер экрана

— Виктор Михайлович, мне хотелось бы начать нашу беседу с воспоминаний — с ваших воспоминаний. И вот по какому поводу. Ваше детство и юность пришлись на 30-е годы, когда по-особому полно прояснилось место кинематографа в духовной жизни советского человека. Не хотелось бы вам из дня сегодняшнего заглянуть в те далекие годы и соотнести прежние и нынешние впечатления от зрительских контактов с киноискусством?

— Да, не могу не подтвердить, что в 30-е годы выход каждого фильма был огромным событием. И вряд ли можно указать какой-либо фильм той поры, который я, будучи мальчишкой, в свое время не посмотрел, а потом и не пересмотрел, по возможности, в более зрелые годы. И если говорить о киноискусстве тех лет, то первая кинолента, которую я всегда называю, это трилогия о Максиме. Эту ленту я считаю в каком-то смысле образцовой, и прежде всего в свете адекватного отражения экраном реального опыта народной жизни.

В самом деле, если рассматривать этот вопрос и с социально-зрительской, и с профессионально кинематографической точки зрения, то, как мне кажется, тот герой, который был выведен в трилогии Козинцева и Трауберга, — Максим в обаятельном облике Бориса Чиркова — это, если позволено такое определение, наш советский супермен в наилучшем смысле этого слова. Действительно, он все может, все умеет, все делает с чувством, с умом и с блеском — и в то же время совершенно просто и естественно, благодаря чему, судя по уже полувековому опыту его блистательного существования, отвечает требованиям как самого взыскательного критика и кинематографически поднаторевшего зрителя, так и симпатиям массовой аудитории, что в кинематографе, как я понимаю, сочетать чрезвычайно сложно.

Теперь сделаю значительный скачок во времени и отмечу еще один период моих наиболее сильных зрительских впечатлений — конец 50-х — начало 60-х годов, когда появились киноленты, интересные и для знатоков, и для массового зрителя прежде всего постижением героя военных лет. Это уже был не тот герой, который с экрана вошел в нашу жизнь в предвоенные годы. Ведь вместе с опытом борьбы и побед он вобрал и новый опыт общенародной жизни — трагический опыт военных утрат и послевоенных проблем, но остался таким же привлекательным, близким.

Я упомяну здесь прежде всего «Балладу о солдате», которая тоже относится к числу лент, явившихся откровением и для знатоков, и для зрителей. Мне трудно судить о степени ее популярности сравнительно с популярностью таких лент, как «Чапаев» в 30-е годы или та же трилогия о Максиме; но мне думается, что именно в период появления кинолент, духовно родственных «Балладе о солдате», наметился и качественно новый критерий зрительской популярности того или иного кинопроизведения или даже целого направления в киноискусстве.

— Коль скоро вы выделили «Балладу о солдате», не могу не поделиться впечатлениями от одного из заседаний телевизионного «СПОР-клуба», на котором юные зрители размышляли о «Балладе...», а вернее, о герое фильма — Алеше Скворцове.

Разговор, на мой взгляд, сложился интересный и показательный. И дело не только в верности и глубине сегодняшних ребячьих суждений по поводу военных испытаний и поведения человека в экстремальной ситуации, на фронте, — здесь наши ребята понимают все настолько точно и тонко, что только по этим их суждениям можно составить более чем доказательное свидетельство зрелости их гражданского самосознания. Так вот, через два десятилетия после выхода фильма новое поколение не просто приняло историю Алеши Скворцова с редкостным эмоциональным проникновением, но и вполне аргументированно обосновало свою позицию. И, знаете, отдавая должное нравственной цельности Алеши Скворцова, нынешние его ровесники полагают, что этих личностных качеств героя военной поры было бы недостаточно, чтобы в послевоенные годы стать хозяином жизни.

— Это можно понять, когда искусство, в том числе экранное, берется за отображение событий крупного социально-нравственного накала, будь то революция, становление социалистического общества в годы первых пятилеток или военные испытания, где сама реальная атмосфера предполагает ежеминутный героизм характера и поведения. В таких ситуациях, думаю, художнику легче выявить положительного героя, чем в ситуации сравнительно стабильной, пусть даже и не менее проблемной. А ведь современная усложнившаяся и усложняющаяся жизнь такова, что требует от человека наряду с самыми благородными импульсами и порывами способности к длительному, планомерному освоению сути проблем и явлений. Так что кино, как и общество, делает сегодня совершенно естественный переход к осознанию многосложной проблемности нашего времени и его реального героя.

Но, знаете, я бы не взялся сейчас даже отдаленно подсказывать какому-либо режиссеру, как и каким изобразить современного положительного героя. Что же касается самих проблем современности, к которым обращается кино, то для меня в этом ряду оказываются интересными фильмы, заставляющие думать по разным поводам: по поводу социалистического строительства, управления экономикой, хозяйством и по поводу острых социальных проблем, которых в настоящее время много.

— К решению целого ряда проблем управления современной экономикой и народным хозяйством, к разработке и внедрению автоматических систем управления производством направлены непосредственные усилия вашего научного коллектива, с ними связаны ваши личные научно-практические интересы; и, наверное, наряду с темой науки, о которой, надеюсь, речь пойдет впереди, так называемая «производственная тема» в искусстве тоже способна вызвать у вас особую, еще и профессиональную реакцию.

На «производственную тему» снимается в последние годы немало фильмов, но, как показала жизнь, испытание временем и нашей памятью выдерживают немногие. И дело здесь не только в актуальности поднятых именно в этих фильмах проблем, а еще и в степени профессионального мастерства. Поэтому в который раз мы называем «Премию» А. Гельмана и С. Микаэляна, «Обратную связь» А. Гельмана и В. Трегубовича, «Человека на своем месте» В. Черных и А. Сахарова, «Собственное мнение» В. Черных и Ю. Карасика, «Самый жаркий месяц» Г. Бокарева и Ю. Карасика.

— Что ж, я видел некоторые фильмы на «производственную тему» и, зная современное производство, могу подтвердить, что в этой области хозяйственно-экономической деятельности существуют по-настоящему драматические ситуации, не случайно привлекающие внимание кинематографистов. Но, видите ли, очень часто сами ситуации разворачиваются в такой сфере, которая не всегда понятна не то что художнику или рядовому зрителю, но, к сожалению, и некоторым специалистам, особенно когда высказываются непривычные, «некомфортные», с точки зрения устоявшейся практики, суждения и идеи.

Так что построить на этой базе кинокартину, которая была бы и реально проблемной, и художественно примечательной, и воспринимаемой широкой аудиторией, более чем сложно. Здесь, наверное, художнику требуется некоторый сверхталант что ли, чтобы он смог, не потеряв глубины проблемы, оказаться на должном эстетическом уровне, привлекая и сохраняя — не только за счет остроты вопроса — серьезный зрительский интерес.

В том же, что зрители интересуются проблемами экономики современного производства и управления производством, сомневаться не приходится. И кино в этой связи взяло на себя заметную часть социально-нравственной работы, не сделанной или недоделанной другими общественными институтами и службами.

Я считаю, что лучшие фильмы «производственной темы», быть может, компенсируют до известной степени недостаточную активность таких областей общественных наук, как социология, общественная психология и тому подобные. У нас очень мало квалифицированных исследований такого рода. Причем даже если они периодически выполняются, то в лучшем случае на аналитическом уровне, а уж чего-либо практически предложить или внедрить...

В фильме же обычно что-то предлагается; наверное, и нельзя создать по-настоящему проблемный фильм о современном производстве, только констатируя факты, когда, к примеру, все говорят, что такое плохо, но никто не задумывается над тем, как сделать хорошо. Кто-то что-то должен предложить — нечто осуществимое, хотя бы и проблематически. Поэтому режиссер и сценарист невольно должны думать за социолога, за психолога: а что же предложить?

Они могут, конечно, предложить или предположить неверное, и, если бы социология и общественная психология были развиты достаточно хорошо, специалисту в данной области, активно влияющему на практику жизни, «рецепты» кинематографистов могли бы показаться примитивными, утопическими, как и соответствующие высказывания героев фильма. Но поскольку в науке и практике существует известный дефицит квалифицированных деловых рекомендаций, то суждения героев фильма нередко еще оказываются откровением для их коллег по ту сторону экрана.

Лидия Смирнова

Фото И. Гневашева, С. Иванова

Клара Лучко
Зинаида Кирие

Нина Меньшикова

И хотя это, мягко говоря, неправильное положение, я не к тому веду, чтобы кино сейчас по мере возможности этого не делало. Напротив. Не дай бог ему уйти от столь животрепещущих проблем. Ведь если зритель не находит четких программ их разрешения в популярных лекциях и беседах, в массовых брошюрах и тому подобных специализированных изданиях, то его тем более интересует точка зрения авторов и героев фильмов.

Знаем же мы, как много острых вопросов возникает у нас в связи с совершенствованием управления, с экономическими потерями, с безхозяйственностью... Откуда и почему? На эти вопросы нужно давать нелицеприятные, правдивые ответы и, самое главное, не ограничиваться только выяснением причин, но и конструктивно отвечать, как сделать так, чтобы этого не было. Все это, конечно, задача в первую очередь науки, а не искусства. Но если наука делает это не слишком интенсивно, то искусство берет на себя часть ее функций. Таким образом, происходит известное смешение функций...

— ...Но это, наверное, сейчас попросту необходимо?

— Для общества — чрезвычайно. Подчеркиваю: не дай бог, если кино перестанет сейчас этим заниматься, потому что тогда возникнет заметный вакуум.

Кино — для науки

— Виктор Михайлович, ваша собственная жизнь в науке характерна постоянным, деятельным интересом к насущным проблемам современного индустриального общества. В последние два десятилетия ваша научная деятельность прочно связана с практикой экономико-хозяйственного строительства, с задачами совершенствования и развития социалистического производства и управления производством. К примеру, во Львове на производственном объединении «Электрон» успешно функционирует ваше научное детище — АСУП, а в Болгарии при вашей научной консультации разрабатывается и внедряется ОГАС — общегосударственная автоматизированная система управления народным хозяйством... Словом, социально-промышленные токи времени непосредственно пронизывают вашу научную деятельность, хотя свой путь ученого вы начинали «абстрактным» математиком, «чистым» теоретиком, то есть в интеллектуальных сферах, достаточно отдаленных от непосредственных практических нужд современного производства. И поэтому хотелось бы, чтобы вы приняли сегодня участие в споре о современном герое, в частности о людях науки, и вот с какой точки зрения. Как соотносятся безупречно положительное, идеальное и реальное в современном герое?

— В данной связи, пожалуй, поговорим о личности и о ее праве претендовать на статус героя. Несомненно, для положительного и даже идеального героя, для рыцаря без страха и упрека, первое элементарное требование состоит в том, что он должен видеть все — и плохое, и хорошее. И если на экране появляется некто не от мира сего в образе ученого, то его появление почти невозможно сегодня оправдать с точки зрения живой жизни, как бы ни изощрялись в этом плане кинематографисты. Даже если выдать его за чудака или абсолютного бессребреника, положение существенно не изменится и героем современности ему не быть.

Ведь если человек не видит, не знает и не понимает, что делается вокруг, то, значит, он не только не герой, не рыцарь, но по-настоящему даже и не человек. Это отшельник, схимник какой-то. Допустим, такая особь может «выкристаллизоваться» и нравственно она будет очень чиста, но это вовсе не та чистота, которая делает человека человеком и уж тем более героем своего времени. Такого героя нам не нужно.

А вот если человек все видит, все понимает и способен сохранить нравственную чистоту, остаться честным и последовательным в проблемной ситуации, подвергающей принципиальному испытанию его моральную чистоту, требующей гражданского мужества, — вот тогда он может считаться героем. Если, конечно, предлагаемые ему для испытаний обстоятельства вызывают доверие своей реальной сложностью и остротой.

Почему же считается, что люди науки дают большую возможность определенной идеализации личности, ее подвижнического существования? Как вам сказать... Есть, наверное, еще какие-то области человеческой деятельности, где самовыражение человека становится таким мощным стимулом его деятельности, что пре-

валирует над всем остальным, прежде всего материальным. Кстати, это и у людей искусства бывает. Я бы сказал, что так бывает у всех высокотворческих натур.

Хорошо известна ситуация с импрессионистами, многие из которых практически не заботились о материальных сторонах жизни, предпочитая писать свои удивительные картины, казавшиеся в их время с традиционной точки зрения мазней. Наверное, главное, — это подняться над бытом, не задевая при этом других людей. Это, наверное, возможно, когда человек получает абсолютное творческое удовлетворение исключительно в результате своей работы. Именно это и заставляет человека трудиться с полнейшей отдачей во имя самого процесса труда и его творческого результата, а не во имя определенных житейских благ. Так примерно дело обстоит и с учеными, но не только с ними...

С ученым же возможна следующая ситуация. Если его изыскания ведутся в области наук, далеких от острых социальных проблем, а такие науки, разумеется, есть, то здесь он имеет бóльшую возможность самовыражения без опасения задеть окружающих. Вызывать всеобщее удовольствие, восторг друзей и восхищение оппонентов — это, наверное, одно из традиционных и стойких условий для характеристики идеального героя? Что ж, если это физик-теоретик, «чистый» математик, у которого среда обитания относительно спокойная, то иногда он действительно может быть полностью удовлетворенным своей работой и отчужденным от погони за материальными благами, от давления житейских дрязг. Гипотетически здесь это легче сделать, а потому в подобной среде нет-нет да и появляются такие во всех отношениях стерильные индивидуумы. Но ведь, как правило, другие люди берут на себя заботу об их материальном благополучии или страдают по их вине от отсутствия такового, а в этом свете уже возможны отклонения не в пользу идеализации духовного, творческого схимничества или отшельничества...

— Вообще тема науки всегда привлекала кинематографистов — и таинством научного поиска, и социальным резонансом результатов научных открытий. А что бы вы могли сказать о роли экрана в пропаганде науки, в освоении драматургии научного поиска, в постижении самой специфики научной деятельности и в игровом, и в научно-популярном кино?

— Это разноплановый вопрос. Но я бы начал с большей градации — не просто с научно-популярного вида кинематографии, а с такой его разновидности, как учебное кино. Сейчас, кстати, в связи с развитием, с усложнением наук нужно, чтобы учебное кино особенно интенсивно развивалось. Это своего рода пособие, по которому изучается тот или иной предмет так же, как по книге. Смотреть его необязательно в кинозале, а можно и на каких-то индивидуальных экранах. Такое кино насущно необходимо, поскольку без него многие предметы уже чрезвычайно трудно изучать.

Конечно, у научно-популярного кино иные задачи. Если учебное направлено на то, чтобы создать специалистов определенного профиля, то задача научно-популярного кино заключается в том, чтобы реально расширить кругозор — научный и мировоззренческий. Правда, специалисту в данной области смотреть научно-популярный фильм на его тему, как правило, неинтересно, потому что практически он ничему его не учит. И это естественно. Зато научно-популярный фильм должно быть интересно смотреть человеку, который работает рядом, поодаль, вообще той или иной массовой аудитории. Чем на большее расстояние вы проникаете в данную специальность и шире заинтересовываете людей, без вульгаризации вкладывая в их сознание необходимые научные понятия, тем более вы преуспели в соответствующем жанре. Это очень важный момент, который и для развития науки имеет значение.

Я, скажем, научно-популярное кино меньше смотрю, потому что это связано со временем: надо куда-то пойти заранее, постоять у кассы, посидеть в ожидании сеанса — этого я, к сожалению, не могу себе позволить...

— Вы невольно льстите нашему прокату, предполагая, что дефицит свободного личного времени является таким уж высоким и единственным барьером, препятствующим широкому ознакомлению с продукцией научно-популярных студий страны. Организованная, планомерная и регулярная демонстрация столь необхо-

димых в системе современного образования научно-популярных фильмов ни кинопрокатом, ни органами образования пока все еще практически не налажена, и в этом главный барьер.

— Что ж, значит, традиционный учебник — вольно или невольно — остается единственным вполне достижимым научным пособием, как и научно-популярная литература, которую сам я регулярно читаю.

Я считаю, что в моей работе ученого чтение научно-популярной литературы, как и просмотр научно-популярных фильмов, хоть, повторяю, я и смотрю их сравнительно редко, очень помогают. Они расширяют кругозор, дают импульс к неожиданным поворотам мысли и позволяют другими методами подойти к своим собственным проблемам. Поэтому научно-популярная область имеет и чисто прикладное значение, помимо общеобразовательного.

Конечно, о науке могут быть и более глубокие фильмы философско-мировоззренческого плана, где проблемы ставятся по-новому даже для специалистов в данной области. Для этого необходимо найти подход с необычных, нетрадиционных позиций. Такой подход иногда находят сами ученые, но вполне возможно, что неожиданный подход к научной проблеме могут найти и специалисты в области человеческих душ — писатели, художники, в том числе и кинематографисты.

Вот я приведу свой пример. Впервые вопрос об опасности автоматизации и о роботах, в общем-то, не Винер поднял, а до него были «сочинены» всякие «големы», «франкенштейны» и тому подобные. Отсюда — научно-технические вопросы, связанные с созданием искусственной личности, и соответственно философский вопрос: а что же будет с человеком? Ведь специалист может уткнуться в проблему и фанатически заниматься ею, не чувствуя ее социально-психологического и эмоционально-нравственного резонанса (тоже, кстати, характерный штришок к портрету ученого-отшельника, не позволяющий ему стать идеальным героем). А художник может взглянуть на ту же научную проблему под таким углом, под которым ученому и в голову не придет посмотреть. И здесь могут возникнуть серьезные, глубокие философские вопросы.

Скажем, известно, чем прежде всего сильны романы Достоевского, который как стилист, думаю, уступал многим писателям — глубиной постановки нравственно-философских проблем. Точно так и здесь: кино может ставить великие философско-мировоззренческие проблемы с огромной глубиной проникновения в их суть. Они могут возникнуть и в фильме по научному или научно-популярному сценарию и в том случае, когда источником идей для кинематографиста становится личность ученого или сама научная проблема.

— А научная фантастика?

— Научно-фантастические фильмы, как и книги, я как раз и оцениваю с такой точки зрения, если это не просто история о будущем. Ведь бывают фильмы о будущем, где научная фантастика — всего лишь антураж для показа тех же человеческих страстей, которые волнуют нас сегодня и будут волновать завтра.

Так вот, настоящий научно-фантастический — это такой фильм, в котором по-настоящему ставится какая-то новая научная или конструкторская проблема, которая не решена сегодня. Скажем, «Солярис» Лема и соответственно фильм Тарковского. Действительно, может или не может быть вот такой феномен «живого океана»? Постановка проблемы, которая заставляет мыслить. Она для меня тоже, скажем, была не совсем обычной и ясной, заставила меня подумать об этом с моих профессиональных позиций.

Научная фантастика именно тем и отличается от просто фантазирования или, лучше сказать, прогнозирования ученого в рамках его специальности, что ученый не позволяет себе прогнозировать явные, что ли, алогизмы или нелепости, которые противоречат официальной современной науке. А в научной фантастике в принципе это позволено, хотя, конечно, очень часто раздражает научная фантастика, в которой научные законы попираются просто в силу их незнания или непонимания.

Помнится, фильм «Туманность Андромеды» я даже не смог досмотреть до конца, хотя сам роман мне нравится, правда, не в силу научной фантастики. «Туманность Андромеды», как и другие ефремовские вещи, как раз яркий при-

мер использования космического антуража и тому подобных элементов для размышлений о судьбе человеческого общества. Человеческие проблемы там есть, а научных нет никаких. Более того, в «Туманности Андромеды», даже в романе, есть явные научные нелепости, которые автор не замечает, и это особенно зримо проявилось в фильме, что и раздражает специалистов, ученых.

Таково мое личное мнение, хотя я, конечно, понимаю, что для массового читателя или зрителя значение и таких художественных произведений может быть весьма велико. И еще я понимаю, что хотя произведение подобного жанра допускает известную вольность фантазии, но по нему, как правило, очень трудно сделать хороший фильм, хотя, казалось бы, это возможно за счет особенной экранной зрелищности и экзотичности, и герою-ученому здесь открывается поистине фантастический простор для самовыражения.

Но важно помнить, что научно-фантастические фильмы всегда привлекают активный зрительский интерес, особенно интерес юного зрителя, и, может быть, благодаря именно такого рода лентам у некоторых из них появляется интерес и к самой науке. Наверное, научно-фантастические фильмы тоже «вербуют» сторонников и продолжателей научной деятельности, как это, надо полагать, могут делать и фильмы об ученых, об их реальных судьбах и характерах.

Вообще же значение фильмов об ученых может быть двояким. С одной стороны, они хороши как воспитательное средство для молодых людей, если показывают действительный процесс научного творчества, его внутреннюю напряженность, показывают радости и горести этого процесса, а не просто внешнюю престижность самой профессии. Жизнь в науке — это и муки, и боль, и еще очень-очень многое.

Но существует и еще одна сторона вопроса. Дело в том, что есть области науки, которые являются настолько животрепещущими с точки зрения действительных жизненных проблем, что даже само развитие этих наук и особенно внедрение их результатов может лишь тогда проходить нужными темпами, когда широкая масса людей поймет, что это такое, скажем, через драматизм экранного действия.

Скорее всего подобные процессы осуществляются не через научную пропаганду и даже не через научно-популярные фильмы, а именно через фильмы об ученых. Научная проблема словно бы «персонифицируется», и если личность ученого на экране вызывает симпатию, сочувствие, понимание, то это во многом обеспечивает, на мой взгляд, активное положительное отношение и к самой научной проблеме, а главное — к действительному внедрению результатов научных открытий. В этом смысле кино есть двигатель прогресса, если можно так коротко сказать. И даже если это несколько избитая фраза, мне хотелось бы ее развить. Не научного только прогресса, но и социального, потому что во многих случаях может просто убыстрить — и убыстряет иногда — практическое внедрение научных результатов. Бывает, люди думают, что научная проблема их не слишком касается, что это еще далеко, а потом вдруг видят: да нет, это, оказывается, совсем близкое дело — каждому из нас близкое. И этим начинают все шире заинтересовываться, находятся новые сторонники постановки проблемы, и они помогают ученому преодолеть какие-то препятствия, которых всегда немало.

Всем ли быть творцами?

— Итак, кино — двигатель социально-научного прогресса. Весомое определение, с прицелом на будущее, и в этой связи не могу не привести коллективное подтверждение высказанной вами мысли — о привлечении интереса к самой науке через экранное отражение личности ученого. После просмотра отснятого киевскими «научниками» фильма-портрета «В. М. Глушков, кибернетик» (авторы сценария Ю. Щербак, А. Серебренников, режиссер А. Серебренников) многие зрители, в том числе и кинематографисты, отметили, что, во-первых, им было очень интересно слушать с экрана вас самого; а во-вторых, хотя в течение последних двух десятилетий слова «кибернетика», «электроника» у всех «на слуху», далеко не все мы отчетливо сознавали, до какой степени насыщены они насущно житейским смыслом и в этом плане затрагивают каждого человека лично, а не только экономико-промышленный организм в целом, — фильм «В. М. Глушков, кибернетик» помог это понять.

И еще, полагаю, одна проблема в вашем научном поиске вызовет после выхода фильма повышенный интерес: создание «искусственного интеллекта», призванного обеспечить и совершенствовать творческую деятельность современного и будущего человечества. Во-первых, это существенно для сферы материального производства, где от представителей массовых профессий, скажем, от инженеров или рабочих, требуется все больше интеллектуальных усилий для успешного выполнения планов, сам уровень и размах которых подразумевают качественное совершенствование традиционных форм трудовой деятельности человека. Во-вторых, само слово «творчество» в нашем сознании привычно связывается с процессом создания произведений искусства или научных концепций, и нас, естественно, интересует, может ли создание «искусственного интеллекта» каким-либо образом повлиять на творческую деятельность художника или ученого.

Насколько я поняла, создание «искусственного интеллекта» предполагает пока только максимальную автоматизацию творческого труда на производстве. Каких же областей творческой деятельности человека «электронный мозг» сможет коснуться в будущем? Сумеет ли он осуществлять непосредственно творческие функции в сфере искусства и науки?

— Конечно, задача автоматизации творческого труда возникает, и интенсивность ее решения несомненно находится в зависимости от скорейшего создания «искусственного интеллекта». Но она возникает прежде всего в отношении таких областей, к примеру, как творчество инженера или конструктора, поскольку оно направлено на неодушевленные предметы. Возьмем, скажем, телевизор. Все пользуются телевизором, но совсем не обязательно каждому знать, как телевизор устроен. Любой человек поворачивает ручку — и все. А между тем «начинка» предметов, с которыми мы сталкиваемся, все время усложняется, и здесь пределов роста не видно. Человек, оставаясь непосвященным, может пользоваться столь сложными изделиями техники, что сегодня просто уму непостижимо, какими сложными они могут стать в будущем.

Так вот для того, чтобы создать эти сложные предметы будущего, которые в свою очередь создадут материально-психологический комфорт каждому человеку в обществе будущего, нужно приложить такое количество творческих усилий, для которых потребуются миллионы и миллиарды Эйнштейнов, Циолковских, Архимедов, а такого астрономического числа научных гениев в наличии, увы, нет и не предвидится. Поэтому задача автоматизации конструкторского творческого труда неизбежно возникает перед человеческим обществом, в силу чего сейчас она уже решается и будет решена в будущем.

А задача создания гениального электронного режиссера, или гениального электронного драматурга, или гениального электронного музыканта — такая задача перед человеческим обществом не возникает, но отнюдь не потому, что решение ее не осуществимо. Лично я не вижу никаких препятствий, чтобы это в принципе осуществить. Но я затрудняюсь ответить на вопрос, когда это возможно будет сделать: зная все колоссальные трудности, зная масштабы усилий, которые необходимы при создании высокотворческого интеллекта, для «поточного производства» художественных шедевров, я далеко не уверен в целесообразности приложения подобных усилий.

Потребуется ли обществу заменить высокотворческих своих индивидуумов искусственным высокотворческим индивидуумом, особенно в таких областях, как художественное творчество, то есть потребуется ли обществу создавать, к примеру (не сочтите пример кощунственным), электронного Льва Толстого, в этом я сомневаюсь. Скажу больше, если бы потребовалось создать «искусственный интеллект» на уровне Льва Толстого, если бы это было жизненно важным для дальнейшего существования самого общества, то лет за 150, за 120, примерно к концу следующего столетия или даже к его середине (в зависимости от масштабов усилий) развитие кибернетики позволило бы эту задачу решить. Но для этого потребуется мобилизовать такие усилия, такие огромные средства вложить и такое огромное количество людей заставить трудиться над разложением этого уникального явления на элементы и на последующую сборку полученных элементов в единое целое...

— А поможет ли процесс и сам факт создания «искусственного интеллекта» в полной ме-

ре проанализировать и познать глубинную природу, великое таинство этого тончайшего процесса — процесса творчества? И еще, позволит ли это научное достижение объективно оценивать творческий потенциал той или иной личности?

— Видите ли, как я уже сказал, мы только тогда познаем явление до конца, когда имеем возможность его искусственно моделировать. Так, пока не научились вызывать разряд между шарами в лаборатории, до тех пор не могли по-настоящему исследовать и обосновать природу молнии, хотя и раньше предполагалось, что природа ее электрическая. А вот шаровую молнию в лаборатории получить не могут, и поэтому до сих пор природа шаровой молнии считается загадкой. Так и здесь: до тех пор, пока искусственный высокотворческий интеллект не будет создан практически, мы не сможем постичь природу великого творчества, не сможем по-настоящему давать оценку творческого потенциала личности, прежде всего личности художника. То есть какие-то оценки можно, конечно, делать, но это будут, во-первых, грубые, а во-вторых, в значительной степени субъективные оценки.

Собственно, я задумывался над объективными критериями оценки человеческой способности к творчеству и кое-что в этом направлении даже опубликовал — во «Введении в кибернетику», например. Но как же все-таки измерять эти элементы? Вот в чем проблема...

Да, приходится признать, что оценка творческой деятельности и индивидуальной способности к ней — это действительно одна из самых сложных проблем, какие только существуют в науке, и она, конечно, от своего решения еще очень и очень далека. Чтобы решить эту проблему сколько-нибудь научным образом, а не только на основании традиционных характеристик или попросту интуитивно, нужно проделать колоссальную работу именно по созданию «искусственного интеллекта». И все, что было бы приложимо к «искусственному интеллекту», если бы мы его, наконец, сделали, было бы приложимо и к естественному тоже.

— А как же с животрепещущим вопросом, всем ли быть творцами? Не хотите ли вы высказать свое мнение по следам годичной дискуссии в «Литературной газете», если вы ею в какой-то степени интересовались?

— Заглядывал немножко. Что ж, понятие «творец» — это понятие очень растяжимое. И, в общем-то, я считаю, что нужно отличать стремление к творчеству от реального творческого вклада, который тот или иной человек внес. В каком-то смысле моя позиция диалектически противоречива, как и всякие позиции подобного рода: с одной стороны, я отвечу, что не всем быть Львами Толстыми, Архимедами, Эйнштейнами — нет, не всем, а небольшой части только, да это и не нужно, чтобы все ими были; но вот стремиться, чтобы творчество было в каждом элементе труда, нужно каждому человеку. Это полезно, это облагораживает человека, и это как раз то, что человека от животного прежде всего отличает.

Не важно, что он делает. Рыбак может просто сидеть и удить рыбу, но постепенно он начинает думать о том, как ему эту леску лучше всего приспособить, как ему этот крючок лучше заточить. Так возникает творчество. В данном случае оно не продвинет вперед человечество, не оставит следа в мировой истории, но тем не менее оно доставит удовлетворение самому человеку, и в этом смысле оно является необходимым элементом социально-психологического комфорта, который обязателен для нормального существования человека.

Я вообще полагаю, что человек не может быть по-настоящему счастлив, если он в чем-то не творец. Скажем, домохозяйка, которая пироги печет, или мать, которая ничего, кроме своего ребенка, не создает; — она ведь тоже старается сотворить из своего ребенка что-то хорошее...

Наука — для кино

— Кинематографисты не могут не признавать право массового зрителя на выбор. Массовый зритель неоднороден и требует поэтому дифференцированного к себе отношения. Но хотя более или менее налаженные и планомерные научные исследования ведутся в области изучения устойчивых зрительских интересов, все же централизованной перспективной программы научного прогнозирования возможного успеха или неуспеха той или иной экран-

ной работы или «блока» работ до запуска в производство практически еще нет.

Всесоюзный научно-исследовательский институт киноискусства ведет соответствующие социологические исследования в области игрового кино, не так давно социологи этого института обратились к зрителям с анкетой «Документальный экран и зритель» со страниц журнала «Советский экран» (1981, № 2), где, как известно, проводятся ежегодные опросы зрителей по поводу игрового кино. Все подобного рода социологические исследования и изыскания всегда рассчитывают и опираются на помощь со стороны именно вашей науки — кибернетики. В какой же мере и каким образом кибернетика может помочь при решении задач эффективного прогнозирования и планирования зрительского успеха будущего фильма?

— Для прогноза того, будет или не будет фильм пользоваться зрительским спросом, кибернетика могла бы многое сделать, но, к сожалению, делает очень мало. То есть общий принцип в отношении анализа и прогноза социальных явлений у нас отработан. Но реальное преломление этого общего принципа применительно к каждому конкретному случаю, в частности к оценке и прогнозированию воздействия киноискусства на зрителя, требует очень большой дополнительной работы уже самих специалистов в этой области, а не нас, которые создают инструмент.

Если грубо очертить, то этот наш инструмент состоит в следующем. Вначале производится анализ основных компонентов явления, к примеру фильма, потому что нельзя просто взять целостный фильм и, не разлагая на составляющие, спрогнозировать его реальные отношения со зрителем. Надо сначала выделить различные его элементы. Это очень трудная задача анализа, с которой должны справляться специалисты именно в этом виде деятельности. Но вместе с людьми, занимающимися изучением кино, в разложении целостного фильма на составляющие должны принимать участие психологи, социологи.

Со своей стороны, соответствующие специалисты должны разложить на элементы зрительское восприятие, чтобы можно было прояснить воздействие каждого элемента фильма на каждый элемент человеческого сознания. Причем чтобы прогноз был правильным, необходимо квалифицированно препарировать взаимоотношения между элементами киноискусства и элементами сознания разных категорий зрителей, то есть с обязательным учетом, к примеру, уровня образования, возраста, образа жизни и тому подобных социальных характеристик...

— Но ведь все эти вопросы из года в год включаются, скажем, в анкету «Советского экрана». Причем журнал этот просит не только назвать понравившийся фильм, но и уточнить, почему и, кстати, предлагает оценить перечисляемые фильмы по пятибалльной системе. Разве по результатам подобного опроса нельзя составить относительно целостную картину с прогнозом на будущее?

— Ну, какая же это целостная картина, да еще для квалифицированных прогнозов, для перспективного планирования, если в основе лежит оценка фильма в целом и преимущественно по количественным показателям? Это же не элементы фильма... Вот мне, к примеру, понравился «Осенний марафон», но если вы сопросите, что именно мне понравилось в «Осеннем марафоне», то, поскольку у человека ощущение от картины никогда не бывает аналитическим, а, напротив, оно всегда целостное, мне требуется произвести некоторую мозговую работу перед тем, как разложить свое целостное восприятие на элементы. Поскольку я привык к такой аналитической работе, я смогу ее выполнить. А большинство зрителей, которых вы спрашиваете, это сделать не могут; а если и сделают, то сделают это неправильно. Они неправильно даже классификацию делают. Поэтому за них кто-то должен эту работу предварительно сделать и потом уже задавать им соответствующие вопросы.

Все это чрезвычайно сложно. И анкету такую чрезвычайно сложно составить, потому что я не могу составить такую анкету до тех пор, пока у меня нет перечисления всех элементов зрительского восприятия, из которых складывается вот это целостное представление о картине; до тех пор, пока их нет, я не могу и вопросы задавать правильно, а значит, и ответить на них не смогу таким образом, чтобы мои ответы стали действи-

тельно надежной основой для прогнозирования.

Так что разложение на элементы — вопрос вопросов, и решить его могут только специалисты соответствующего профиля, потому что во всех видах человеческой деятельности элементы эти различные и сугубо специфические. Но, насколько я понимаю, кинематографисты-практики скорее настроены ждать, что в этой работе их полностью подменят специалисты иного плана, к примеру социологи. В таком случае, не скоро еще получат они свои перспективные планы и программы с учетом многообразных особенностей «обратной связи» со зрителем.

В этом основополагающем первичном процессе — разложении целостного фильма на элементы — должны участвовать в первую очередь сценаристы и режиссеры, как бы мало склонности ни испытывали они к подобного рода аналитической работе. И, пока не будет постоянного делового союза самих мастеров экрана с социологами, психологами и так далее, на наш счет — на счет кибернетиков — особенно обнадеживаться не стоит, хотя мы действительно располагаем возможностью из любых мелких элементов воссоздать целостную картину.

В основе анкет, подобно той, что предлагает «СЭ», лежат крупные блоки, а это всегда чревато тем, что внутри блоков отдельные части окажутся плохо скомпонованными; и хотя сам блок может быть оценен как хороший, но из-за плохой компоновки частей он будет рассыпаться. Вот почему так важно разложить его на элементарные составляющие. Известно ведь, что и в психологии человека очень часты нюансы, которые по пятибалльной системе оценить практически невозможно. Скажем, фильм может вызвать слезы и вместе с тем раздражение, а значит, в целом впечатление будет скорее скверное. Или, в другом случае, фильм вызывает смех, а затем самому человеку стыдно станет за этот смех, и он скажет, что фильм плохой.

И поэтому необходимо также прояснить воздействие каждого элемента фильма на каждый элемент зрительского сознания, чтобы изучить и оценить все это с помощью специалистов. И надо к тому же ввести единицу измерения для каждого элемента. Речь идет о том, что нужно найти какие-то качественные измерения, а не просто количественные.

Вот когда вся эта предварительная работа будет проделана силами специалистов соответствующего профиля и все необходимые данные поступят к нам россыпью, тогда мы, кибернетики, сможем применить свою методику, позволяющую из всего этого хаоса мнений и связей создать единую картину, по результатам которой мы сумеем оценить, как воздействует вся совокупность кинематографических средств на разные категории людей, и достаточно точно предсказать успех того или иного фильма или реальную перспективность той или иной долговременной программы кинематографического производства.

Видите ли, дать сравнительно объективную и вполне справедливую оценку уже существующему положению вещей не так-то сложно даже на основании накопленного житейского опыта и творческой интуиции, а также по тем отрывочным, случайным выборкам, которые делаются после опроса зрителей в том же журнале «Советский экран», но это может быть только очень грубая оценка, а значит, и прогноз будет весьма приблизительным. Точное попадание одного-двух и даже десятка фильмов на почти две сотни выпускаемых ежегодно проблемы в целом не решает.

К примеру, хотя список фильмов 1980 года содержит определенное количество в общем-то удачных лент, а среди них несколько первоклассных, однако можно и без всяких специальных исследований, на основании житейских наблюдений уверенно предсказать, что в данном зрительском конкурсе самую убедительную победу одержит «Москва слезам не верит». На данный момент этот фильм попал, что называется, в «яблочко» зрительских ожиданий, и, кстати, яснее ясного, что сознательно или интуитивно его создатели «просчитали» элементы фильма и элементы зрительского восприятия.

— Да, с фильмом «Москва слезам не верит» действительно связано одно из самых «точных попаданий» в круг зрительских интересов, и этому показательному явлению было уделено немало внимания на обсуждениях как зрительских, так и профессиональных, в том числе и на страницах нашего журнала в дискуссии «Почему так взволнованы зрители?» [1]. Тогда режиссер В. Меньшов подчеркнул, что «хотел сделать и делал фильм для самой широкой публики». Тем более важным стало для режиссера — после осознания действительно колоссального успеха фильма, — чтобы профессиональная критика проанализировала его природу «серьезно, основательно, со всей эрудицией и пониманием современного кинопроцесса, с желанием понять механизм зрительского восприятия!» Так что, как видите, режиссер-практик, все-таки апеллирует к теоретикам кино, чтобы именно они занялись социально-психологическими исследованиями и помогли ему, режиссеру, понять, что в его ленте «есть такого, на что так остро реагировал зритель».

Этим взволнован и кинодраматург Валентин Черных, один из тех практиков кино, кто достаточно последовательно проводит линию на запланированный успех будущего фильма. Он сам склонен к подобного рода аналитической работе и, к примеру, в беседе под примечательным названием «Слагаемые успеха» не только попытался таковые обозначить относительно своей собственной работы с Меньшовым, но и высказался очень определенно по поводу обязательности такого предварительного расчета в самых широких масштабах: «Кино слишком дорогостоящее удовольствие для государства, чтобы мастера кинематографа вовсе не задумывались об успехе фильма, не ставили бы эту задачу во главу угла своих творческих устремлений... успех нужен, успех необходим, об успехе надо думать, успех надо планировать». И дальше В. Черных сослался на опыт 30-х годов, когда «мастера советского кино создали и осмыслили программу достижения массового успеха» [2].

— Так ведь, как говорится, время времени рознь, и «программу достижения массового успеха» для современного киноискусства создать и осмыслить значительно сложнее, хотя бы потому, что сложнее стала социально-духовная атмосфера человеческого сообщества. Как неоднократно справедливо отмечалось, сегодня даже очень успешная попытка удовлетворения интересов широкого зрителя наталкивается на значительно более дифференцированное восприятие, чем в те же 30-е годы. К примеру, все в том же фильме «Москва слезам не верит» есть моменты, которые и на вкус сегодняшнего массового зрителя чересчур «доведены до победного конца», — наш современник уже достаточно сведущ в самом «языке кино» и уже привык «доигрывать» самостоятельно куда более сложные ситуации. О некотором пережиме по части мелодраматических эмоций я уже не говорю, хотя, естественно, понимаю, что мелодрама как жанр в полном смысле слова завоевала свое право на будущее.

Да, безусловно, в фильме «Москва слезам не верит» почти беспроигрышно «срабатывают» достаточно характерные ситуации, которые, по сути, близки каждому человеку и, может быть, реальному опыту целого поколения; и этого нельзя не признать в качестве одного из самых мощных «слагаемых успеха», даже если сам стиль экранного отражения этого опыта в данном случае близок далеко не всем и не во всем. Но, как видите, именно кинематографисты очень своевременно почувствовали, поняли, что вот в такой-то момент и таким-то образом построенная на «классических» ситуациях экранная история обретет массовое зрительское признание, однако они не получили соответствующий прогноз от теоретиков, социологов кино. Вот вам еще одно красноречивое подтверждение необходимости участия режиссеров и сценаристов в совместной работе с учеными, в результате которой в распоряжение кибернетики действительно поступят все необходимые данные для эффективного прогнозирования и перспективного планирования.

— Не случайно же сами кинематографисты достаточно часто подчеркивают, что общественный престиж кинематографа чрезвычайно зависит от того, насколько успешно будет налажена его постоянная обратная связь со зрителем. Этому вопросу уделяется очень много внимания на самых представительных форумах работников кино, где неизменно подчеркивается, что проблема «Кино и зритель» в любом аспекте еще весьма далека от успешного разрешения, а это значит, очевидно, что и используемые ныне методики изучения зрительских интересов далеки от совершенства.

---

[1] «Искусство кино», 1980, № 9.
[2] «Литературная газета», 1980, № 50.

Так что, возможно, и бегло очерченная вами примерная «схема» исследований, какой бы трудоемкой или усложненной, на непросвещенный взгляд, она ни показалась, что-то подскажет и специалистам по социологии кино, поможет им выявить те элементы, на основе которых следует строить сегодня программу долговременного планирования кинопроизводства.

Вопросы внедрения столь близкой вашим научно-практическим устремлениям автоматизированной системы управления сегодня уже и в кинематографии среди первоочередных. И в этой связи, наверное, особо принципиальным станет решение задачи совмещения самых высоких творческих интересов со все более ощутимой интенсификацией кинопроизводства. Ведь и при самом идеальном случае, когда социально-научная и технико-экономическая основы совершенны, остаются еще и настроение, и вдохновение художника, в частности кинорежиссера. Так возможна ли, на ваш взгляд, при таких специфических условиях «индустриально-творческая» гармония?

— Обязательно возможна и нужна. И, поверьте, применительно к кино это суждение не совсем взгляд «человека со стороны». Видите ли, мне всегда казалось, что профессию кинорежиссера я ощущаю, может быть, как одну из наиболее близких мне самому. И, не займись я в свое время так интенсивно наукой, возможно, попытался бы стать кинорежиссером. Когда я смотрю фильм, то сам всегда сопереживаю прежде всего режиссеру, а не актерам — не действующим лицам, не действию фильма, наконец. Словом, мне кажется, что я очень хорошо понимаю все удачи, все неудачи, все трудности, которые характерны для творческой деятельности именно кинорежиссера.

Но что касается вопроса о гармонизации индустриальных основ кино как производства с эмоционально-духовной сутью, то здесь возможности практически идеальной совместимости производства и творчества вполне очевидны. Здесь одно способно дополнять другое, поскольку совершенная промышленная технология подразумевает прежде всего свою незаметность, необременительность для эмоционально-духовной деятельности человека, и в этом смысле настоящая индустриализация даст личности исключительную возможность для творческого самовыражения.

Что же касается четкого, даже жесткого планирования и прочих условий «упорядочения» творческого процесса, то при правильной постановке дела они тоже ничуть не помешают художнику духовно раскрыться. Приведу пример из другой отрасли, но близкой — телевидения. Вот в Японии использование оборудования при записях на телецентрах — я там осматривал телецентры — намного выше, чем у нас, потому что у нас пока соберутся, пока раскачаются, камеры простаивают, а там все расписано. Но как? При составлении этого расписания учтены даже капризы той или иной кинозвезды, конкретные особенности ее характера и поведения, степень занятости, не говоря уже обо всех других сторонах творческого процесса, — вот все это учтено и, в конце концов, сделано так, чтобы выбрать наилучшее для всех время и место. Конечно, чтобы так получалось, проделано опять-таки огромное количество всякой информационной, вычислительной работы, а на ее основе получены выводы в виде программы, которая устраивает всех, кто принимает участие в телепередаче. Это и есть настоящая индустриализация. Издержки же любого производства, в том числе и производства кино, проистекают как раз от недоиндустриализации.

— А могут ли компьютеры помочь кинематографистам не только в вопросах планирования, прогнозирования, автоматизации системы управления производством и в тому подобных социально-экономических начинаниях, но и просто в «деле техники» — в ежедневной, традиционной, что ли, кинематографической работе, в процессе подготовки к монтажу, например, или в самом монтаже фильма?

— Для начала могу сказать, что компьютеры в состоянии существенно помочь кинематографистам в таком кропотливом деле, как отбор хроники из фондов киноархивов. Ведь в обычных условиях приходится рассматривать огромное количество пленки, и не всегда заранее известно, будет ли найден самый необходимый кадр или сюжет.

Если же подробные каталоги, которыми располагают киноархивы, ввести в электронно-вычислительную машину, то можно сде-

лать предварительный отбор по словесному описанию. Предположим, режиссеру нужны кадры промышленного строительства, где центральное место занимали бы башенные краны. В этом случае на дисплей автоматически выводятся необходимые иллюстративные кадры, а режиссер окончательно решает, что именно особенно ему подойдет. Сделать такую универсальную справочно-информационную систему вполне в наших силах.

Однако и здесь, как при любой другой работе по созданию специализированной информационно-справочной системы, в подготовке и комплектации общих каталогов должны принимать участие соответствующие специалисты в области кинематографии. Ведь составление каталогов предполагает прежде всего определенный стиль описания, определенную профессиональную терминологию. Предметы и явления необходимо характеризовать с учетом экранной пластики, изобразительной структуры кадра, его эмоционального насыщения... Подобная описательная работа под силу соответствующему научному коллективу внутри самой отрасли, в данном случае — в системе Госкино.

В научно-популярных, рисованных и даже игровых лентах можно тоже посредством компьютера делать любопытные вещи. Приведу наглядный пример. Если вы введете в компьютер, допустим, изображение космического корабля, то затем можете использовать это изображение самым прихотливым образом: освещать с разных сторон, поворачивать под разными углами, растягивать или сжимать — и все это будет видно на экране. Все операции, естественно, производятся очень быстро и никаких дополнительных зарисовок не требуют. В случае же необходимости прямо с экрана дисплея можно заснять фильм.

ЭВМ могли бы оказать существенную помощь кинематографистам при монтаже фильмов как игровых, так и мультипликационных. К примеру, при монтаже мультипликатов возможен монтаж по частям: «банк данных» мультипликационных фильмов можно разделить на части, из общей массы кадров вычленить крупные, средние, общие планы, отдельные предметы, скажем, цветы, деревья, здания — и монтировать их. Причем, изображения соответствующих предметов будут автоматически выводиться на дисплей, если даже вызывать эти предметы голосом. В случае же отсутствия необходимых зарисовок в архиве, режиссер-мультипликатор или художник-постановщик могут нарисовать на экране нужные детали. И еще, если автор фильма нарисует начальную и конечную точки, то сам компьютер может воссоздать промежуточное изображение.

Но если кинематографисты захотят, чтобы компьютер помогал им, к примеру, в разработке драматургической основы кинопроизведения, в сюжетосложении, тогда им придется запастись терпением до тех пор, пока интеллектуальная мощность компьютера достигнет необходимых творческих высот, а это, как мы уже установили, дело не самого ближайшего будущего.

Кино — для нас

— Виктор Михайлович, у вас ведь есть личные впечатления от прямого участия в кинопроцессе. Я имею в виду съемки у режиссера Альмара Александровича Серебреникова в полнометражном научно-популярном фильме-портрете «В. М. Глушков, кибернетик». Правда, перед тем, как вы ответите на этот вопрос, не могу не передать вам сожаления авторов фильма по поводу того, что, во-первых, в окончательный вариант по обыкновению вместилась всего лишь незначительная часть отснятого материала; и во-вторых, что вы сами в полной мере раскрылись перед ними только к концу съемочного периода, а потому у них возникла надежда продолжить с вами совместную экранную работу. Так встретит ли эта новая надежда украинских «научников» ваш благожелательный отклик?

— Видите ли, с кинематографистами я и раньше сталкивался в работе, но никогда еще общение с ними не было таким продолжительным. О том, что готовый фильм может вместить лишь небольшую часть съемочного материала, я и сам знал заранее, но о времени, кстати сказать, немалом, отданном общению с этой творческой группой, не сожалею. Это было приятное, доброжелательное

общение, и то, что я в конце концов раскрылся, как раз и есть главное тому свидетельство, главный итог наших многочисленных встреч. И если еще когда-нибудь придется нам встретиться по какому-то поводу, это, надеюсь, будет вполне доверительный, товарищеский контакт.

Но главное — та причина, по которой я вообще согласился сниматься в данном случае. Коль уж я действительно считаю, что кино — двигатель прогресса, как же отказаться от возможности по мере собственных сил и в такой вот прямой форме попытаться привлечь людей в активные сторонники кибернетики?

Вот вы отметили, что после просмотра фильма многие зрители действительно приняли к сведению, что настоящее и будущее кибернетики практически неотделимо от настоящего и будущего каждого из нас. Это отнюдь не преувеличение по отношению к кибернетике; и если этот пятидесятиминутный фильм в самом деле способен оставить подобное впечатление, то, значит, время на его производство потрачено не зря.

— Виктор Михайлович, по ходу нашей беседы возникали самые разные вопросы, и если они не всегда касались собственно киноискусства, его эстетической и эмоциональной специфики, то так случилось прежде всего потому, что не слишком часто доводится кинематографистам беседовать с людьми вашей специальности; и коль скоро для всех нас вполне очевиден тот факт, что наука кибернетика способна ощутимо влиять на все области человеческой деятельности, то и мне, в свою очередь, не хотелось упустить возможности узнать, какое же непосредственное участие, на ваш взгляд, может принять кибернетика в настоящей и будущей судьбе кинематографа. Вот почему вам так часто приходилось отвечать на вопросы, больше связанные с вашей наукой, чем с нашим искусством, а вернее — «выявлять» прямые и косвенные связи между кибернетикой и кинематографом, между наукой и искусством.

Но заключительный вопрос — традиционнейший из традиционных: ваши кинематографические симпатии — жанры, фильмы, актеры?

— Когда сейчас я смотрю ежегодный список фильмов в журнале «Советский экран» (а я имею обыкновение это делать), то всегда с сожалением констатирую, что очень многих фильмов мне так и не удалось посмотреть. Я ведь только отпускное время могу в значительной степени посвятить «ликвидации кинонеграмотности», а этого крайне мало, чтобы достаточно компетентно судить обо всем. Да и нет сейчас такой традиции, чтобы все фильмы подряд смотреть, как это было в те же 30-е годы, на которые мы с вами то и дело оглядывались в ходе нашей беседы.

Но кино я действительно люблю, и зрительские симпатии мои в этом искусстве стойкие. Главная из них — комедия и вообще юмор во всех его проявлениях. Таким образом, мне прежде всего хотелось бы видеть побольше хороших комедий, хотя я понимаю, что создавать их чрезвычайно трудно. Наверное, даже труднее, чем драму. Но не будем забывать, что социальное значение хорошей комедии, в том числе и сатирической, велико.

Считаю даже, что нашему кинематографу вообще очень недостает юмора, а ведь вкрапление и в драматические истории комических или сатирических элементов высокого качества могло бы стать очень надежным «слагаемым успеха» при экранном исследовании более чем серьезных жизненных ситуаций.

С огромным уважением называю я имена Георгия Данелия и Эльдара Рязанова, которые в своих лентах блистательно умеют совместить смех и слезы, ироничность и незащищенность, сатиру и гражданственность. Мне очень понравился «Осенний марафон», я с интересом посмотрел «Гараж» и помню, что в свое время не остался равнодушным к «Не горюй!» и «Мимино», к «Иронии судьбы» и «Служебному роману».

И как в режиссуре мои симпатии отданы комедиографам, так и среди актеров я больше всего ценю тех, кто особенно мастерски проявил свое комическое, а вернее — трагикомическое дарование: Чарли Чаплина, Игоря Ильинского, Евгения Леонова. Вот таковы мои основные зрительские симпатии уже в течение очень многих лет, и я думаю, что по социологии кино могу быть отнесен к достаточно внушительной зрительской группе.

Киев

«Рождение идеи. Циолковский».
«Осуществление мечты. Королев».
«Взлет. Гагарин».
«Космос дальних дорог»
«Старт в великое будущее»
«Две строчки мелким шрифтом»
«Я — актриса»

Юрий Глазков,
Герой Советского Союза,
летчик-космонавт СССР

Алексей Горохов,
журналист

Крутые дороги космоса

«РОЖДЕНИЕ ИДЕИ. ЦИОЛКОВСКИЙ»
Сценарий В. Губарева. Режиссер С. Лосев. Оператор А. Виноградов. «Киевнаучфильм» (по заказу Гостелерадио), 1980.
«ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ МЕЧТЫ. КОРОЛЕВ»
Сценарий В. Губарева. Режиссер Ю. Тищенко. Оператор С. Нови. «Киевнаучфильм» (по заказу Гостелерадио), 1981.
«ВЗЛЕТ. ГАГАРИН»
Сценарий В. Губарева. Режиссер С Лосев Оператор А. Виноградов. «Киевнаучфильм» (по заказу Гостелерадио), 1980.
«КОСМОС ДАЛЬНИХ ДОРОГ»
Сценарий В. Иванова, П. Пелехова. Режиссер В. Сивков. Операторы Т. Алейников, Б. Смирнов. Съемки в космосе проводились летчиками-космонавтами СССР и социалистических стран. «Центрнаучфильм», 1979.

С того дня, как Юрий Гагарин впервые совершил полет в космос, прошло двадцать лет. Это знаменательное событие широко отмечалось в нашей стране и во всем мире. К исторической дате подготовили свои новые работы кинематографисты. В частности, с циклом «Космос» выступил «Киевнаучфильм»: «Рождение идеи. Циолковский», «Осуществление мечты. Королев», «Взлет. Гагарин», на «Центрнаучфильме» создана картина «Космос дальних дорог». Эти ленты послужили отправной точкой для наших заметок, не претендующих, естественно, на полноту раскрытия такой необъятной темы, как кино и космические исследования.

Двадцать лет мир не устает восхищаться подвигом первого космонавта Земли, поразившим самое богатое воображение, самые смелые сердца. За это время произошли новые прорывы в космос, новые завоевания его пространства. Но мы ко всему быстро привыкаем. Естественно, что за два десятилетия космических полетов в какой-то мере привыкли и к ним. Как, скажем, в свое время — к самолетам, вошедшим в нашу жизнь на заре века. Это вовсе не означает, что упал интерес ко всему, что окружает космические исследования. Такой интерес существует. Однако сегодня, вероятно, пришла для кинематографа пора не просто отметить удивительный феномен времени — покорение космоса, а глубоко осмыслить его, проанализировать, оценить сделанное в этой области, понять перспективы на будущее.

Ленты, выпущенные к юбилею гагаринского полета, вселяют определенные надежды: кинематографисты пытаются преодолеть наметившуюся было тавтологию в решении темы, ищут дальнейшие пути ее воплощения.

Что это за личность — космонавт? Кто те люди, которые строят удивительные космические корабли и станции? Для чего все это нужно? Почему человек так упорно стремится в космос?

Подведем сначала некоторые итоги минувшей пятилетки в области космических исследований. В космосе работали две орбитальные станции («Салют-5» и «Салют-6»), восемнадцать «Союзов», одиннадцать грузовых «Прогрессов», три корабля новой серии «Союз Т». Орбитальные путешествия совершили двадцать четыре советских космонавта и семь космонавтов братских стран. Запущено около четырехсот пятидесяти спутников серии «Космос». И оказывается, что таинственный мир, куда так настойчиво устремляется человек, сегодня нужен всем. Вот пример. В 1975 году информацию с борта пилотируемых кораблей и станций использовали в интересах народного

«Рождение идеи. Циолковский»

хозяйства двести организаций разных министерств и ведомств. Сейчас их около пятисот. Эту информацию получают геологи и агрономы, рыбаки и мелиораторы, строители дорог и лесники. Космические фотографии помогли, например, геологам обнаружить в одном из районов Алтая обширные залежи полиметаллических руд, в другом — ртутные месторождения. Уже сейчас экономический эффект информации, полученной от космического фотографирования, определяется десятками миллионов рублей. А если удастся организовать на орбите производство новых материалов — кристаллов, сплавов, лекарственных препаратов, — то к 1990 году можно будет получить прибыль от 5 до 50 миллиардов рублей.

Вот видите, в центре каких сложнейших социально-экономических построений оказывается нынче космонавт. Современная космонавтика — составная часть коммунистического строительства. Кинематограф, естественно, должен в своем развитии учитывать это весьма важное обстоятельство.

Но, быть может, зря мы ищем какие-то связи *между орбитальными станциями и современным* кинематографом? Ровно десять лет назад одному из нас в качестве корреспондента АПН довелось беседовать на эту тему с народным артистом СССР Сергеем Бондарчуком. Вы знаете, о чем в первую очередь вспомнил Бондарчук? О II Всесоюзном съезде писателей, состоявшемся в 1954 году.

«В память врезалось выступление Александра Петровича Довженко, — рассказывал Сергей Федорович. — Выдающийся кинорежиссер говорил о вещах, не приходивших в то время, честно говоря, никому из нас в голову. Он говорил... о космосе. Судите сами. Довженко сказал, что в ближайшие сорок лет будет обследована вся Солнечная система. Он говорил, что космические исследования изменят облик литературы, внесут много нового в писательское мировидение, увлекут всех нас к смелому и свободному движению во времени и пространстве. Вот дословно: «Что же, как не кино, перенесет нас зримо в иные миры, на другие планеты? Что расширит наш духовный мир, наше познание до размеров, поистине фантастических? Кинематография. Какие просторы раскрываются для творчества перед современным писателем кино! Сколько великих открытий ждет его в этой изумительной *действительности!..»*

Сказано это было за три года до запуска первого спутника, — подчеркнул Бондарчук. — Правду говоря, многие с улыбкой слушали

Довженко. Наверное, так воспринимали Циолковского его современники. Но сегодня мы должны оценивать происходящее как бы с космической высоты. И разговор о космосе в связи с кинематографией совсем не праздный. Хотим мы этого или нет — развитие техники заставляет и художника смотреть на окружающий его мир другими глазами. После гагаринского взлета что-то произошло в сознании каждого из нас. Постепенно, по крупицам накапливались изменения в творческом мировоззрении. Во многих произведениях можно обнаружить так или иначе отражение, влияние событий в космосе. Может ли художник оставаться равнодушным ко всему, что происходит во Вселенной? Нет, не может. Мы много говорим о «космизации» нашей жизни. Все правильно. Но мы практически не говорим о космизации искусства и, в частности, кино. Ведь меняется масштаб взглядов, появляются как бы новые измерения. Уже не отдельные страны, а континенты, вся планета становится неотъемлемым обстоятельством в действиях наших героев. Да и герой искусства должен, быть может, нести что-то новое, необычное...»

Герой небывалого, поистине планетарного масштаба властно вторгается в наш кинематограф последних лет. Константин Эдуардович Циолковский, Сергей Павлович Королев, Юрий Алексеевич Гагарин. Истории угодно было тесно переплести три этих имени. И не случайно кинолетописцы обращаются к образам первопроходцев космической эры. Вспомним, к примеру, ленту «Наш Гагарин» Ярослава Голованова и Игоря Бессарабова (ЦСДФ). Вспомним «Звездную минуту» Льва Кулиджанова (Киностудия имени М. Горького). Обратимся, наконец, к последнему космическому циклу «Киевнаучфильма». В этих работах авторы стараются избежать нарочитой парадности, стремятся диалектически осмыслить путь своих героев, проанализировать процесс становления личности.

Здесь уместно поделиться таким соображением. Скажем, экранные образы Королева и Гагарина мы воспринимаем сейчас как образы своих современников. Но пройдут десятилетия, века, и наши потомки будут относиться к этим фигурам так, как нынче мы относимся к образам, скажем, Ломоносова, Сеченова или Попова. Будут ли интересны последующим поколениям выпускаемые сейчас ленты? Заключают ли они истинный масштаб исторической фигуры?

Велика ответственность современного кинематографа перед временем. Авторы фильма «Наш Гагарин» рассказывали об огромных трудностях, с которыми пришлось буквально наскребать материал на три части ленты, чтобы показать Гагарина не только в официальных ритуалах. Аналогичные сложности испытали и авторы «Киевнаучфильма», которым оказалось легче подобрать документальный материал, связанный с Циолковским, нежели с Королевым и Гагариным. Насколько же важно запечатлеть на пленке все дела и события, связанные с космической сферой!

Но обратимся к уже упомянутым фильмам киевских кинематографистов, воскрешающим биографии великих пионеров космоса.

...В Калуге, на крутом берегу Оки примостился небольшой деревянный домик, в котором жил и работал Константин Эдуардович Циолковский, — здесь родились его дерзновенные идеи. И чуть поодаль, как памятник гениальному провидцу и реальное воплощение его замыслов, взметнулись в небо ракета и космический корабль «Восток», точные копии тех, что осуществили исторический звездный полет Юрия Гагарина.

«Движение вокруг Земли снарядов, со всеми приспособлениями для существования разумных существ, может служить базой для дальнейшего распространения человечества». Эти строки взяты авторами фильма «Рождение идеи. Циолковский» из второго издания (1911 г.) классической работы Циолковского «Исследование мировых пространств реактивными приборами». Первый вариант статьи был опубликован в журнале «Научное обозрение» в 1903 году после нескольких лет напряженных теоретических поисков. Не напиши Циолковский больше ни строчки — все равно его имя осталось бы в научных энциклопедиях.

Впервые в «Исследовании мировых прост-

ранств...» обоснована возможность использования ракет для межпланетных сообщений, выведены законы движения ракеты в пространстве без тяжести. Посадка и взлет с других планет, возвращение на Землю, конструкция ракетных двигателей, выбор топлива, системы жизнеобеспечения экипажа... Словом, все то, чем «дышит» современная космонавтика, было подробнейшим образом расписано Циолковским, скромным учителем физики и математики женского училища в Калуге.

Его современники, вернее, большинство из них, считали великого ученого безумцем. У них имелись для этого основания, и трудно их осуждать. Они были слишком прикованы к земле, слишком озабочены тем, чтобы добыть кусок хлеба и не умереть от голода. Фильм «Рождение идеи. Циолковский», построенный на архивных документах, редких фотографиях и киносъемках, на высказываниях соратников и последователей талантливого ученого, убедительно раскрывает перед нами его трудную и вместе с тем исполненную счастливых творческих минут биографию.

Жизнь уединенная и тихая. Общению с людьми мешала почти полная глухота — осложнение после скарлатины в девятилетнем возрасте. «Это самое грустное, самое темное время моей жизни», — напишет о своих детских годах Циолковский. Он пристрастился к чтению. «Книг было, правда, мало, и я больше погружался в собственные мои мысли, — вспоминал позднее ученый. — Я, не останавливаясь, думал, исходя из прочитанного. Многого я не понимал, объяснить было некому и невозможно при моем недостатке. Это тем более возбуждало самодеятельность ума...» Так создатели фильма «Рождение идеи. Циолковский» вводят зрителя во внутренний мир своего героя. И делают это умно и тактично.

О его работах мало кто знал в России, тем более за границей. Собственные труды он издавал на свои скудные средства, естественно, небольшими тиражами. Лишь после Октябрьской революции все основные работы Циолковского по ракетной технике были переизданы. Советское правительство оказало ученому всестороннюю поддержку, назначило пожизненную персональную пенсию, декрет о которой был подписан В. И. Лениным.

«Основной мотив моей жизни, — говорил Константин Эдуардович Циолковский, — не прожить даром жизнь, продвинуть человечество немного вперед. Вот почему я интересовался тем, что не давало мне ни хлеба, ни силы, но я надеюсь, что мои работы — может быть, скоро, а может быть, и в отдаленном будущем — дадут обществу бездну могущества...»

Человеком, которому суждено было воплотить в жизнь «безумные» идеи калужского учителя, стал академик Сергей Павлович Королев, главный конструктор первых в мире ракетно-космических систем. Вторая лента космического цикла студии «Киевнаучфильм» так и называется — «Осуществление мечты. Королев».

В его детстве, юности и молодости нет ничего «космического», подчеркивают авторы фильма. Они вспоминают провинциальный Житомир, где в канун 1907 года в учительской семье родился Сережа Королев и где этот мальчик, рано оставшийся без отца и воспитанный отчимом, увидел демонстрационные полеты легендарного Сергея Уточкина. Кинокадры переносят нас в знаменитый своими огурчиками Нежин, в шумную Одессу. Будущий академик часами пропадал в одесской хлебной гавани, на синей глади которой сновали диковинные машины-гидросамолеты.

Был в его жизни такой эпизод, в фильм, к сожалению, не вошедший. Мальчика в гавани заприметили, стали подпускать к самолетам. Первый же полет на гидроплане едва не стал для Королева последним. Пытаясь исправить какое-то повреждение машины, Сергей выбрался на крыло и... сорвался. Упал в море, к счастью, остался цел. Другой, быть может, и отступился бы от своей мечты. Но Сергея навсегда поразила «болезнь века» — стремление летать, самому создавать самолеты.

Сейчас, конечно, трудно сказать точно, когда Королева захватила другая всепоглощающая идея — строить ракеты. Он подчинил ей всю жизнь и увидел ее осуществленной. Эпизоды фильма подчеркивают: не сразу и не

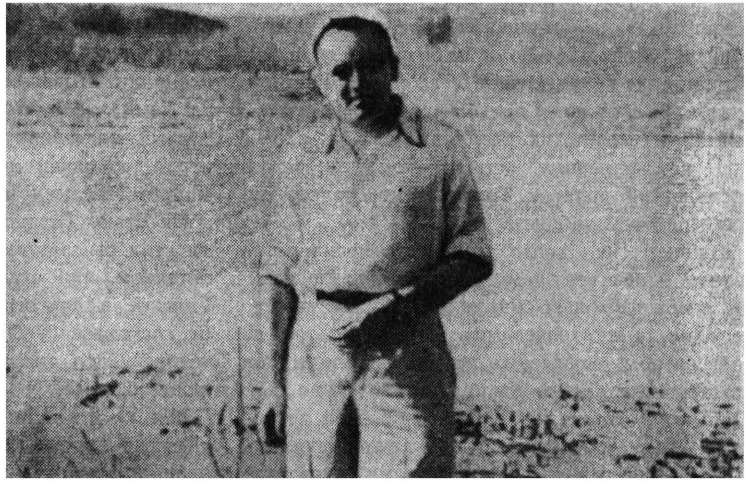
вдруг он стал тем, кем стал. Было в его жизни все — и триумфы, и беды. Но к цели своей Королев шел не сворачивая, настойчиво, упорно. Планер — самолет — высотный самолет-ракетоплан — крылатая ракета для стратосферы — первая в мире межконтинентальная баллистическая ракета — первый в истории искусственный спутник Земли — первые лунные и марсианские автоматические аппараты — первый в истории человечества пилотируемый космический корабль. Вот ступени его творчества, подарившие ему бессмертие.

И было у академика Королева еще одно сокровенное желание — уехать к морю, поселиться в рыбацком домике, перечитать «Анну Каренину» и «Войну и мир». Он не успел его осуществить. Он не ходил в театр и кино, не знал, что такое «хобби». Десять лет Королев не был в отпуске. Он отдавал всю жизнь работе, словно знал, что суждено ему прожить только шестьдесят лет.

Кинодокументалистика об академике Королеве оказалась, увы, весьма небогатой. Сниматься он не любил, кинокамера его раздражала.

Вот почему ждет своего часа художественное отображение личности главного конструктора первых ракетно-космических систем. Когда на экранах страны демонстрировался фильм Даниила Храбровицкого «Укрощение огня», одному из нас довелось услышать примерно такой разговор: «Пойдете сегодня в кино?» — «А что идет?» — «Про Королева — «Укрощение огня». Но ведь фильм этот и про Королева, и не про Королева. Авторы не ставили своей задачей воссоздание его биографии, не «переносили» на экран его образ. Тем не менее Башкирцев из «Укрощения огня» у большинства многомиллионной зрительской аудитории ассоциируется с вполне реальной фигурой главного конструктора Королева. Отметим, что Циолковскому в этом смысле «повезло» больше. Авторы фильма «Взлет» С. Кулиш и О. Осетинский адресовались непосредственно к Константину Эдуардовичу Циолковскому, его сделали главным героем кинопроизведения.

Королев и Гагарин. Имена эти вечно будут стоять рядом в истории человечества. Американские специалисты в Хьюстоне не раз будут просматривать видеозапись с советского космодрома Байконур и удивляться. Как не назвать этого человека «суперменом», если до старта каких-нибудь шесть часов, а он спокойно спит, без сновидений? Ведь не может же он не понимать, что утром его имя прогремит на весь мир?! Разный смысл можно вложить в слово «супермен». Но вот что интересно. Ни



«Осуществление мечты. Королев»

одно из возможных здесь определений к Гагарину бы не подошло. Можно сказать так: это был обыкновенный человек, рожденный в необыкновенное время. Хотя, конечно, понятие «обыкновенный» требует дополнительной расшифровки. Решению этой сверхзадачи и посвящен фильм «Взлет. Гагарин».

Гагарин родился еще при жизни Циолковского. В год его рождения молодой инженер Сергей Королев выпустит свою первую книгу — своеобразный «ракетный манифест». В этой книге, подаренной автором Циолковскому, будут такие слова: «Ракетному летанию суждено занять особое место в нашей жизни, у него большое будущее...»

До появления первого отряда космонавтов еще далеко, еще прокатится по нашей земле разрушительная война. Кадры кинохроники сохранили для потомков день освобождения родины Гагарина — Гжатска. Авторы ленты «Взлет. Гагарин» включили их в фильм. Мы видим, как мальчишки окружили машину генерала, раздающего конфеты. Среди мальчишек Юры Гагарина нет. Потом он рассказывал: «Нет, генерала не помню... солдат, офицеров помню, а генерала нет...»

Гагарин сполна хлебнул послевоенной разрухи. На весь Гжатск — одна средняя школа, и у той нет здания. Один учебник на весь класс. И единственные ботинки у Юры: до холодов бегал босиком, берег обувку. Крепко понял тогда мальчишка, что надо помогать родителям, надо самому заботиться о своем будущем. В конце концов стал Юрий Гагарин военным летчиком, и судьба привела его в первый отряд советских космонавтов.

И вот — первая встреча кандидатов на космический полет с Главным конструктором в его рабочем кабинете.

Королев снял тогда трубку телефона, позвонил в цех ведущему конструктору, сказал: «Я через несколько минут приду. И учтите, не один, а с «хозяевами». Приготовьтесь к тому, чтобы «хозяевам» все рассказать и показать. И чтобы не было лишнего шума...»

Позже Гагарин так напишет об этой встрече: «У нас произошло долгожданное знакомство с учеными и конструкторами — создателями ракетной техники и космических кораблей. Среди них был и Главный конструктор, с творческой жизнью и устремлениями которого отныне тесным образом переплелась и моя судьба и жизнь моих товарищей по космосу... Как зачарованные, разглядывали мы никогда еще не виданный летательный аппарат». Тогда Главный скажет будущим космонавтам: «Первым полетит кто-то из вас, но полетит только тогда, когда мы будем полностью уверены в успехе...»

Фотографий, на которых запечатлены вместе Королев и Гагарин, сохранилось не так уж много. Соратники Главного конструктора вспоминают, как этот в общем-то суровый человек бережно, даже нежно, по-отцовски относился к космонавтам. И чувство это переносилось на корабль, который готовился к историческому старту. Королев заходил порой поздно вечером в цех, брал табурет, садился поодаль, чтобы никому не мешать, молча смотрел на ракету и корабль — на свою мечту. Потом резко вставал, лицо менялось, следовали четкие, категоричные указания.

То, что именно Юрий Гагарин стал первым в мире космонавтом, в какой-то мере случайность. К полету были готовы и его товарищи. Каждый мог быть первым. Каждый, а стал Гагарин. Юрий Гагарин — это символ целого поколения советских людей. И, может быть, в том, что символ этот столь удачно обрел реальную плоть в личности Юрия Гагарина, проявилась коллективная мудрость тех, кто отбирал и отправлял в полет первого космонавта Земли. Об этом рассказывают с экрана первый наставник советских космонавтов генерал-полковник авиации Н. Каманин и космонавт-2 Герман Титов.

Не стань Гагарин первопроходцем космоса, он стал бы, в этом нет сомнения, прекрасным летчиком, или сталеваром, или трактористом. Главное в другом: к моменту своего полета он состоялся как гражданин, как советский человек. Это смогли почувствовать миллионы людей во всех уголках земного шара.

Мы не случайно назвали свои заметки «Крутые дороги космоса». Как мы уже говорили, прорыв человека в космос — величайшее

из современных дерзновений разума. И, как водится, подобные предприятия не всегда подразумевают счастливый конец. «Крутыми дорогами космоса» называлась полнометражная документальная лента (автор сценария Евгений Рябчиков, режиссер Николай Макаров), выпущенная «Центрнаучфильмом» год спустя после гибели экспедиции на первую станцию «Салют».

Тема высокой гражданской ответственности каждого, кто ради будущих поколений открывает тайны непознанного, лейтмотивом прозвучала в том фильме. Нам запомнилась эта лента, потому что ее герои для одного из нас были товарищами по работе, а другому довелось провожать их в космос, откуда они не вернулись. Зритель тогда воскресил в памяти этапы борьбы человека за знание, борьбы со слепой стихией. Инквизиция отступает перед твердостью духа Николая Коперника и Джордано Бруно. Неудачи первых покорителей воздушного океана не останавливают их последователей. Гибель «Челюскина», раздавленного, казалось, всесильными льдами Арктики, — лишь отступление, но не признание поражения. В каждом из этих трагичных в конкретной исторической ситуации примеров тем не менее явственно слышался рефрен — человек сильнее. Последние кадры фильма: в лучах заходящего Солнца кружит вокруг Земли опустевшая станция. Ее научная миссия закончена. Но жизнь не останавливается, впереди новые старты, новые путешествия по крутым дорогам космоса.

Хочется предостеречь иных авторов, разрабатывающих в кинематографе космическую тему, от упрощенного подхода к описываемым событиям. Космонавт действует в очень сложной системе «человек — космический корабль». Деятельность эта разнообразна, многопрофильна. Главное же заключается в том, что космонавт трудится в специфических условиях, начиная с невесомости и кончая ограниченным объемом кабины корабля или станции. Труд нелегкий и небезопасный. Нет, мы не пытаемся сгущать краски и нагнетать страсти. Но давайте посмотрим: нашла ли эта трудная работа достойное отражение на экране?

«Взлет. Гагарин»

Дважды Герой Советского Союза летчик-космонавт Валерий Кубасов отмечал уже, что в современных лентах о космосе словно застыло удивление, уместное лишь для картин первых лет покорения космического пространства. А ведь нельзя забывать, подчеркивал Кубасов, что космические проекты, реализуемые в наши дни, — акция огромного государственного, более того — общечеловеческого значения. Работа, ведущаяся в космосе, позволяет предвидеть управление глобальными природными процессами, от успеха на этом пути зависит судьба человечества. Дело поистине огромное! Однако в его экранном отражении порой не находишь иных красок и чувств, кроме наивного удивления. Нередки фильмы, только-только очерчивающие подступы к весьма сложной теме.

«Уже сидя в кресле, я почувствовал, как струйки пота стекают по лбу к щекам. По-моему, еще рано сравнивать космос с местом увлекательных прогулок...», — описывал Алексей Леонов возвращение в корабль после исторического выхода в открытый космос. В том полете космонавтов поджидала крупная не-

приятность. 19 марта 1965 года на шестнадцатом предпосадочном витке командир корабля Павел Беляев обнаружил непонятные движения «Восхода» и чуть позже определил, что система автоматической посадки отказала. Через считанные секунды главный конструктор академик Королев и космонавт Гагарин, находившийся на узле связи, передали на борт разрешение на ручную посадку. Такой вариант посадки предусматривался, и космонавты отрабатывали его на Земле. Правда, использовать эту возможность им предстояло первым. Ситуация складывалась тревожная. Беляев не спешил. Он сориентировал корабль в нужном положении и выбрал момент включения тормозной двигательной установки. Нужно было учесть все вероятные ошибки и так включить двигатель, чтобы корабль сел в приемлемом районе Советского Союза. Этот полет, закончившийся в конце концов благополучно (правда, приземлились космонавты в такой лесной глухомани, что их эвакуация вылилась в целую эпопею), еще раз продемонстрировал важную роль человека в повышении безопасности космических полетов, надежности и эффективности такой сложной системы, как космический корабль.

Пять лет спустя с мыса Кеннеди стартовал корабль «Аполлон-13». Цель путешествия — Луна. Спустя двое суток после старта, когда корабль прошел 330 тысяч километров от Земли и до Луны оставалось, как говорится, рукой подать, астронавты услышали громкий «хлопок» в отсеке маршевого двигателя. Сразу упало напряжение в бортовой электрической сети. Резко снизилось давление в кислородных бачках топливных элементов. Короткое замыкание в одном бачке привело к пожару. Пламя прожгло отверстие в бачке, и кислород, используемый в топливных элементах и в системе жизнеобеспечения, хлынул в космос. Экипаж сообщил о чрезвычайном происшествии на Землю. Через два часа руководители полета официально объявили об отказе от посадки на Луну и об аварийном возвращении корабля. «Аполлон» облетел Луну и пошел к Земле. Ресурсы системы жизнеобеспечения быстро таяли. Экономия электроэнергии привела к сильному снижению температуры в кабине. Все наземные поисково-спасательные средства перебрались в новый район аварийной посадки. Несколько стран, включая Советский Союз, направили свои суда для спасения астронавтов в случае посадки в тех районах земного шара, где не было американских поисковых средств. Тот рейс, к счастью, тоже закончился благополучно.

Не далее как весной 1979 года советскому и болгарскому космонавтам Николаю Рукавишникову и Георгию Иванову пришлось лицом к лицу столкнуться с грозным космосом в ходе полета на «Союзе-33». При сближении со станцией двигатель корабля отработал всего три-четыре секунды вместо шести, и экипажу показалось, что пусковой толчок был неровный. Корабль как будто завибрировал, и командир даже протянул руку «успокоить» пульт управления. Стыковку со станцией, конечно, отменили. Неполадка оказалась очень серьезной. Десятки раз летали корабли и ни разу основной двигатель не отказывал. Предстояло вернуть «Союз» на Землю. Это можно было сделать только с помощью резервного двигателя. В случае его отказа космонавты могли остаться «в плену орбиты». Корабль удалось посадить. Заместитель руководителя полета Виктор Благов потом скажет: «Мы работали по резервному варианту. Даже в сложившейся трудной обстановке все группы действовали четко и хладнокровно. Мастерство экипажа, спокойствие космонавтов вселяли уверенность в нас. Мы получили ценнейший опыт работы в сложной ситуации и сделали верные выводы для успешного продолжения программы...»

В том полете экипажу не довелось поработать с кинокамерой, не до того было, да и полет оказался скоротечным. Конечно же, могла бы получиться волнующая лента. Тем более, первый опыт подготовки документальных фильмов при непосредственном участии космонавтов уже есть. Вспомним, к примеру, кинорассказ Виталия Севастьянова и Петра Климука о рейсе на «Салюте-4». Недавно «Центрнаучфильм» выпустил часовую документальную ленту «Космос дальних дорог» (сценарий

«Космос дальних дорог»

В. Иванова, П. Пелеҳова, режиссер В. Сивков). Пожалуй, впервые кинематографу удалось добиться почти полного единства впечатлений космонавтов от реального полета и их экранного отображения. Ведь ленту снимали двенадцать летчиков-космонавтов на борту долговременной научной станции «Салют-6». Именно бортовая съемка составила основу фильма: примерно восемьдесят процентов экранного времени отведено орбитальным сюжетам. Полеты, о которых своеобразно рассказал фильм, стали первыми длительными путешествиями человека вне Земли, осуществленными в конце семидесятых годов. Речь идет о 96-суточном рейсе Юрия Романенко и Георгия Гречко и 140-суточном полете Владимира Ковалёнка и Александра Иванченкова, в гости к которым прилетали так называемые экспедиции посещения.

Лента эта создавалась в ходе полетов. Космонавты привозили на Землю отснятый материал. Пленку проявляли, и порой обнаруживались неожиданные, подаренные случаем, но весьма интересные кадры. Это давало новый ход сценарию. С каждым следующим экипажем на борт передавались задания, и космонавты добросовестно доснимали сюжеты в соответствии с тем или иным поворотом сценария. Любопытно, что на просмотрах практически готовой к выходу ленты даже бывалые космонавты сомневались: а не снято ли это на земле, на тренажерах? Александр Иванченков потом рассказывал: «Мы впервые сами снимали научно-популярную ленту. И делали это с огромным удовольствием. Кинофильмом занимались в основном в свободное от выполнения программы время, в часы отдыха. Приятно было переключиться на деятельность совсем другого рода, пофантазировать, поискать хорошие точки съемок. По нашей просьбе с Земли, например, прислали даже дополнительный светильник. Словом, мы стали заправскими кинематографистами. Мы довольны тем, что удалось показать трудную жизнь на борту орбитальной системы станции без каких-либо прикрас...»

Пока этот фильм готовился к демонстрации, отечественная космонавтика сделала новый крупный шаг: были осуществлены еще два марафонских полета на комплексе «Салют-6» — «Союз». Действительно, космос становится ареной дальних и трудных дорог. И кинорассказ об этих дорогах еще впереди.

Человечество вступает в период грандиоз-

ных космических замыслов и проектов. Столь грандиозных, что осуществлять их целесообразно коллективом стран. И все это мыслимо и реально лишь при одном доминирующем условии: на Земле и в космосе необходим мир. Позиция Советского государства в этой области неоднократно подчеркивалась в многочисленных правительственных документах и заявлениях. Леонид Ильич Брежнев отмечал, что космос должен быть ареной научных исследований, международного сотрудничества, а не ареной враждебных столкновений. Такова магистральная линия отечественной космонавтики.

«Не подготовка к войне, обрекающая народы на бессмысленную растрату своих материальных и духовных богатств, — подчеркнул Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев в Отчетном докладе XXVI съезду КПСС, — а упрочение мира — вот путеводная нить в завтрашний день».

Ю. Платонов

Завтра начинается сегодня

«СТАРТ В ВЕЛИКОЕ БУДУЩЕЕ»
Авторы сценария И. Голембиовский, А. Захаров, В. Трошкин. Режиссер В. Трошкин. Операторы Н. Григорьев, В. Дурандин, С. Черкасов. Консультант Е. Самотейкин. Композиторы Д. Тухманов, А. Султанова. Текст И. Голембиовского, А. Захарова. Читает М. Ульянов. ЦСДФ, 1980.

«Будущее не находится за пределами настоящего. Будущее заложено в настоящем и, решая задачи сегодняшнего — социалистического дня, мы постепенно вступаем в день завтрашний — в день коммунистический». Эти слова Генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева звучат в фильме «Старт в великое будущее», словно камертон этого интересно задуманного и талантливо воплощенного произведения.

Создатели ленты «Старт в великое будущее» задались целью познакомить зрителя с несколькими его современниками, рассказать с экрана о человеческих судьбах, в которых зримо проявляются наиболее характерные черты нашего общества, нашего образа жизни, нашей морали, нашего миропонимания. Причем документалистам хотелось (и сразу скажу — удалось) увидеть эти судьбы в исторической ретроспекции, показывая своих героев, представить на экране несколько поколений советских людей.

И заглянуть в будущее. Рискну предположить, что авторы, наверное, могли пожелать чтобы их картину увидели лет через пятьдесятсто и посмотрели с дистанции времени на поколение 70—80-х годов двадцатого века.

Конечно, авторы могут сказать, что они не ставили перед собой такой глобальной идейно-творческой задачи. Не случайно в заключительных кадрах фильма они предлагают зрителю: «Оглянемся мысленно, все ли в фильме мы могли охватить?» И сами отвечают на заданный вопрос: «Нет, конечно. За час обо всем не расскажешь, да и задача ставилась иная: показать лишь старт в великое будущее — если вдуматься, не такое уж далекое».

«Старт в великое будущее». Можно сказать, что фильм показал наш сегодняшний день как «стартовую площадку» в грядущее, к которому устремлено наше общество. Картина — словно зримый дневник наших дней, который с увлечением «прочитаем» мы сами и в который с волнением будут всматриваться наши потомки, так же, как мы сейчас смотрим хронику революции и первых пятилеток.

Если кратко сформулировать главное ощущение, остающееся после просмотра фильма, то оно, пожалуй, точнее всего выразится в словах — социальный оптимизм. Ритмика картины, ее монтажный темп сродни тому мощному поступательному движению во времени, которым живет наша держава. От первых электростанций — до гигантов энергетики, использующих мирный атом. От рабфака — к научным

центрам во всех областях знаний, к открытиям мирового значения. От мечты Циолковского — к космическим достижениям, к работе на орбите, которая сегодня стала привычной для жителей Земли.

Среди многих героев, которыми «населена» картина В. Трошкина, люди разных биографий и возрастов. Но особо авторы выделяют двух из них. Тех, для кого «старт в великое будущее» начинается на наших глазах. Московские архитекторы Елена и Евгений Мико и строители БАМа из далекой Тынды Ольга и Виктор Клейменовы не знают друг друга. Их свел в картине авторский замысел и общая радость: в один день 1980 года в обеих молодых семьях родились сыновья. Мы увидим этих малышей на экране в радостный миг — радостный для их родителей и для их страны: новое поколение вступает в жизнь. А потом — в конце фильма — они снова появятся на экране, теперь уже спустя год, когда сделают свои первые шаги по земле.

За это время в картине произойдет много значительных событий. Но и первые шаги Димы Мико и Ромы Клейменова будут приравнены к ним. Ведь по существу это тоже шаги в будущее — нового поколения в новый этап истории.

Такой художественный принцип — от частного к общему, от отдельной судьбы к судьбе поколения — последовательно реализуется в фильме. Такой взгляд дает возможность, рисуя широкую перспективу жизни народа, не потерять в экранном рассказе конкретные человеческие судьбы, живые черты характеров. Большое лучше видится на расстоянии. Это, конечно, верно. Но подчас отдельная, конкретная типическая черта этого большого, рассмотренная крупно, помогает еще лучше разглядеть — и понять — то, что расположено на общем плане.

Осуществить данный замысел в картине точно и ярко, думается, помогло прежде всего то, что герои фильма давно и хорошо знакомы авторам. Именно поэтому экран оказался способен передать самобытность и полнокровность их человеческих характеров. Чувствуется, что эти люди, их биографии не только тщательно изучены, осмыслены художниками, но и — что главное — любимы ими, пропущены через сердца документалистов.

В этой связи особенно хочется сказать о теме БАМа, хотя в фильме «Старт в великое будущее» она не является доминирующей. Когда речь в нем заходит о недавних новоселах, а теперь уже о постоянных жителях Байкало-Амурской магистрали, кинорассказ стано-

«Старт в великое будущее»

вится особенно впечатляющим. Летописец стройки, сам ставший едва ли не коренным бамовцем, Владлен Трошкин чувствует себя в этом материале легко и свободно. Кадры о БАМе проникнуты удивительной теплотой отношения автора к своим постоянным героям, к их нелегкому, а порой героическому труду.

Делает свои первые шаги по шпалам только что построенного участка магистрали годовалый Роман Клейменов, держась пока за отцовскую руку. В таежном поселке, рядом со стальной ниткой железной дороги пройдет его детство, а может быть, и юность, вся жизнь. И веришь — унаследует гражданин будущего века, воспитанный среди самоотверженных тружеников, лучшие качества их характеров — трудолюбие, стойкость, честность, душевную щедрость.

«Бамовские страницы» репортажа из жизни, который ведут документалисты, сменяются рассказом о героях, живущих за тысячи километров от строящейся транссибирской магистрали.

...Энергия — основа основ сегодняшнего бытия. С какими ее запасами подойдет человечество к началу третьего тысячелетия? У технического прогресса, как и у всякого великого явления, — разные грани. И нет сомнения, что сейчас наступил тот момент, когда взаимоотношения человека с природой требуют широко развитого экологического, а значит, государственного мышления. Сегодня к слову «природопользование» мы стали обязательно добавлять слово «рациональное». «Мы богаты, — говорит фильм, — у нас могучие реки, гигантские залежи угля, есть и нефть, и газ. Но заботясь о будущем, партия поставила задачу освоения новых видов энергии».

Авторы стремятся и эту тему своего экранного повествования воплотить в реальные человеческие характеры. Семья Прокопенко ведет «фамильный» отсчет своей профессии с донецкого шахтера Василия Кузьмича, который всю жизнь рубил под землей уголь. Сегодня заслуженный шахтер на пенсии, а его дело продолжает сын — Иван Васильевич Прокопенко. Но не в шахте уже, а на атомной электростанции. И внук Василия Кузьмича — Евгений Прокопенко тоже расщепляет атом — в Заполярье, на Кольской электростанции. Есть у него и внучка — Марина Прокопенко, она будущий инженер-энергофизик, мечтает о большем — о термоядерной электростанции. Опытный образец такой станции в нашей стране уже создан. Именно такие станции станут в недалеком будущем основным поставщиком энергии на планете.

Старт в великое будущее — так ведь он реально просматривается в судьбе Марины Прокопенко! Внучке донецкого шахтера предстоит решать технические задачи нового века. И, чувствуется, Марина Прокопенко, ее сверстники готовы взять на себя ответственность за будущее своей страны. Для них старт в это будущее уже состоялся. Они уже, если можно так сказать, «вышли на дистанцию». А за ними на «старт» выходят те, кому предстоит дальше вести нашу страну к расцвету и созиданию.

Рассказ о совсем юных представителях нашей державы, окрашен доброй улыбкой, глубокой авторской симпатией. Экран запечатлел выставку работ детского технического творчества. На ней представлены произведения, отмеченные подвижничеством, редким трудолюбием и истинным талантом. Над чем только ни размышляют юные граждане, чего только ни пытаются сконструировать и усовершенствовать. Но преобладающее направление технического поиска ребят — конечно, космос. Вот один из авторов изобретения демонстрирует действия космического робота-ремонтника. Юный техник в школьной курточке, от волнения ежеминутно поправляя очки, объясняет:

— У летающих вокруг Земли спутников, станций и других объектов случаются поломки, отказывают в работе отдельные блоки. Робот-ремонтник подлетает к объекту и проводит ремонтные работы...

Закончив объяснение, юный изобретатель умолкает. Но чувствуется, что его мысль продолжает работать, творческие силы пробуждены, а творчество не терпит точки, не знает пауз. И мы понимаем, что подростку очень важно поведать о своем новом замысле.

— Следующей моей работой, — прямо в глазок кинокамеры сосредоточенно говорит он, — будет станция для изучения других галактик...

Я думаю потратить на эту работу дней девяносто.

Безвестный Галилей из Дворца пионеров произносит это удивительно будничпо, будто и впрямь рассуждает о своей очередной плановой работе. Мальчишеская дерзновенность замысла и академическая серьезность изложения идей, которая для большинства его сверстников пока выглядит жюльверновской, очки, школьная куртка — все эти интонации и детали самобытного эпизода по принципу контрапункта создают подлинно романтический образ. Улыбка, юмор, которых так остро недостает документальному кино, особенно разрабатывающему темы большого общественного звучания, обогатили образную палитру фильма, расширили его художественную многомерность. Причем этот запомнившийся эпизод не нарушает общей стилистики фильма, органично вошел в него, развивая авторскую мысль на интересном и убедительном жизненном материале. Ведь если сегодня Марина Прокопенко мечтает о работе с уже существующей опытной моделью термоядерной электростанции, то не вправе ли мы предположить, что станет явью и дерзновенный замысел представителя следующего поколения? Новое дело всегда воспитывает новых людей. Человек всегда ощущает в себе возможность сделать больше того, что было сделано до него. Нам и самим неведомы пределы наших сил, точно замечают авторы фильма.

Эту мысль ходом своих рассуждений на экране убедительно подтверждает летчик-космонавт Алексей Леонов. Он снят не только в ответственных буднях космодрома, но и за новой работой у мольберта. Так две грани характера космонавта — исследователя космоса и художника, а значит, мечтателя — сближают сегодняшнюю новь с будущим и с мечтой о нем. Заметим, и в этом эпизоде документалисты остаются верны своему художественному принципу: их авторские концепции реализуются в человеческих характерах, обогащают их.

Человеческая мечта — она рождается в реалиях сегодняшнего дня. Космическому роботу пока еще предстоит с выставки детского технического творчества перенестись в просторы Вселенной. А его собратья, о которых размышляет специалист в области кибернетики профессор Е. И. Юревич, уже трудятся в народном хозяйстве страны.

— В цехе сборки Петродворецкого часового завода внедрено 150 роботов, — говорит Евгений Иванович. — Это позволило высвободить 500 работниц, которые, естественно, не остались без дела. А роботы вместо них стали выполнять наиболее трудные и монотонные работы. Нет сомнений, что уже к 1990 году основная масса операций, которая сегодня выполняется вручную, будет выполняться роботами.

Но авторы фильма не останавливаются на этом утверждении специалиста. Они, обращаясь к своим героям, сопоставляя их судьбы, размышляя о будущем, показывают нам, что и в грядущем без человека не обойдется даже самое совершенное производство. «Мастера вечны, мастерство непотребимо». Мы с радостью соглашаемся с авторами фильма.

Они особенно доказательны в этом утверждении, когда говорят о труде на земле. Сегодня селу нужны образованные люди. Быть крестьянином в наши дни — значит, быть прежде всего специалистом. Ведь на поля, на фермы приходит с каждым годом все более совершенная техника. Но суть крестьянского труда была и остается прежней. Труд пахаря, сколь ни менялся бы его облик, вечен. Хлебный каравай пекут из пшеницы, которую родит земля, и нет ничего ароматнее, сытнее свеженспеченного хлеба. «Хлеб всегда был... мерилом всех ценностей, — говорится в книге Л. И. Брежнева «Целина». — И в наш век великих научно-технических достижений он составляет первооснову жизни народа».

Как семья Прокопенко от роду дает нам свет и тепло, так показанная в фильме крестьянская фамилия Алексея Стефановича Черных, пустившая глубокие корни на кубанской земле, год от года, от деда к отцу, от отца к сыну дает стране хлеб. Семья Черных всей своей жизнью подтверждает основную мысль фильма о будущем, которое, как сказал Леонид Ильич, заложено в настоящем.

Картина задумана с эпическим размахом. Она продолжает главную линию в творчестве В. Трошкина, своими фильмами «пишущего»

экранную летопись наших дней. Глубокое знание жизни, большой творческий и профессиональный опыт, накопленный особенно за последние годы в период создания фильмов о строителях БАМа (эту работу он продолжает и сейчас), — все это позволило режиссеру и в новом фильме создать галерею запомнившихся экранных героев начала 80-х годов. Естественно, не все из них выписаны в фильме равнозначно. К примеру, главный диспетчер центрального пункта Единой энергетической системы СССР В. Т. Калита ненадолго появляется на экране. Но даже его короткий «синхрон» и его сама по себе уникальная должность заставляют жалеть, что мы так скоро расстались с ним в фильме, так мало узнали о нем. Хотелось бы и с некоторыми другими героями этой ленты познакомиться получше.

Но, зная творческий метод режиссера и верность В. Трошкина людям, которых он снимает, вероятно, следует подождать его следующих работ. И вслед за целинником Михаилом Довжиком, бригадиром с БАМа Владимиром Бондарем в его фильмы, можно уверенно предположить, вернутся и энергетики Прокопенко, и хлеборобы Черных, и юный изобретатель космического робота, и, наверное, подросшие Дима Мико и Рома Клейменов.

Как и в прежних работах режиссера, нравственные уроки в фильме «Старт в великое будущее» дают люди — простые труженики, патриоты, те, на ком держится наша земля. Это и о них, героях обозреваемого фильма, сказал Л. И. Брежнев: «Каждое утро десятки миллионов людей начинают свой очередной, самый обыкновенный рабочий день: становятся у станков, опускаются в шахты, выезжают на поля, склоняются над микроскопами, расчетами и графиками. Они, наверное, не думают о величии своих дел. Но они, именно они, выполняя предначертания партии, поднимают Советскую страну к новым высотам прогресса».

Так трудятся советские люди. И такими мечтают видеть своих детей. Такими растят их, воспитывают новое поколение строителей коммунистического общества. Прекрасно говорит об этом в фильме профессор С. Я. Долецкий, посвятивший себя заботе о здоровье самых маленьких граждан нашей страны. Он обращается к своим молодым коллегам-врачам с такими словами: «Сегодня мы с вами сажаем сад. А плоды будут спустя много лет. Давайте подумаем, как сделать, чтобы эти плоды были прекрасны. И запомним: когда мы встречаемся с ребенком, когда мы прикасаемся к ребенку, мы соприкасаемся с будущим».

Я думаю, не случайно так много места в картине отведено космосу. Масштабы Вселенной помогают отчетливее увидеть пути человечества в грядущее, дороги, по которым предстоит идти новым поколениям.

Впрочем, из космоса и наша собственная планета видна иначе. Оторвавшись от земли, там, в просторах Вселенной, человек еще острее ощущает любовь в Родине, осознает, что понятия «прошлое», «настоящее», «будущее» складываются в понятие «вечное». Человечество ответственно перед своей планетой — Землей. Вот почему так отчетливо авторское стремление показать, как важно мирное небо над ней, чтобы те, кто родился сегодня, могли продолжить сделанное до них и для них.

М. Зак

Профессия: историк

«ДВЕ СТРОЧКИ МЕЛКИМ ШРИФТОМ» Сценарий М. Шатрова, В. Логинова, В. Мельникова. Постановка В. Мельникова. Оператор К. Рыжов. Художники В. Светозаров, И. Кедлер. Композитор Н. Симонян. Звукооператор К. Лашков. «Ленфильм» — ДЕФА, 1981.

Заглавие фильма нуждается в пояснении. «Две строчки мелким шрифтом» — это все, что может получить аспирант Федор Голубков, предпринимая на свой страх и риск одно историческое исследование. Именно на свой страх: он взялся доказать, что некий Тиш-

ков, известный в революционном движении как провокатор, на самом деле честный человек. Результаты исследования уйдут в чужую диссертацию, а ему в сноске, если он не сломает шею, выразят благодарность.

Объявленная в заголовке формальная цена поступка ничтожно мала. Его нравственная оценка неизмеримо выше. По замыслу авторов, перепад между ними должен стать видимым, кинематографически явным. Отсюда этот контраст «мелкого шрифта» и крупности заложенного в нем смысла. Как мы увидим, не единственный контраст в фильме.

На экране впритык монтируются история и современность. Только что в кадре пили чай теперешние ленинградцы, и вдруг — смена планов, возникает надпись: «Германия, 1912 год», люди в костюмах тех лет сидят за столом и пьют пиво.

Право, наше кино знало и другую стыковку времен, когда, подчиняясь духовному взору, из глубин памяти всплывали картины прошлого, слегка приторможенные рапидом. Или пользовались эффектным приемом «фильма в фильме», чтобы блузки и брюки фабричного производства сменились в соседних кусках на монашеские рясы и рыцарские латы. Вспомним «Начало».

Для таких сравнений картина «Две строчки...», внешне скромная и строгая в выборе художественных средств, невыигрышна.

Неожиданной выглядит встреча режиссера В. Мельникова с подобным жизненным материалом. После целого ряда фильмов, включая, например, «Мама вышла замуж» или «Здравствуй и прощай», о нем сложилось мнение, как о мастере бытового фильма с комедийным уклоном. Вампиловская драматургия, телеэкранизация «Старшего сына», обнаружила резервы его творчества, брошенные на решение нравственных проблем нашего сегодня. Впрочем, несколько раньше Юлий Райзман, не часто выступающий в роли критика, особо выделил «Здравствуй и прощай» в одной своей статье. И правда, можно было лишь подивиться тому, как в сценарии и в фильме из водевильной ситуации вырос столь неординарный женский характер, народный по сути. А заранее обреченная на споры и критику со стороны метров «гоголевской» филологии «Женитьба»? Она открыла в постановщике вкус к историческому быту, который, на мой взгляд, заменил в картине привычный театральный антураж.

Во всяком случае работы В. Мельникова лишний раз доказывают, как просто ошибиться, зачисляя художника по однажды выбранному жанровому или стилистическому ведомству.

Не хотелось бы и дальше ширить круг сравнений. Но без одного имени и одного названия не обойтись. Ю. Трифонов — автор повести о народовольцах и автор цикла современных повестей, названных «московскими». Два времени состыковались в его «Старике».

Я помню, как писатель рассказывал в телевизионном интервью, что у него на полках собран полный комплект журнала «Каторга и ссылка». Об этом журнале речь идет и в «Двух строчках...». Совпадение легко объяснить. Хотя масштабы взяты разные, да и многое другое отличает эти вещи, помимо разницы между словесной и экранной образностью, и там и тут история революционного движения втекает в теперешние дни. Поток несет не только пожелтевшие архивные бумаги, но злободневные мысли и сегодняшние людские судьбы.

Восстановить доброе имя человека — цель, которая всегда современна. В жизни особенно. Эта цель есть одно из проявлений общей гуманистической темы нашего искусства, ее гражданский смысл трудно переоценить.

Как склеить на пленке прошлое и настоящее, с помощью каких средств и ухищрений — плавно, незаметно или грубо, чтобы швы были видны, — каждый решает по-своему. Можно вообще обойтись без ретроспекций, целиком остаться в наших днях и все же быть историчным. Это понятие настолько емко, что нельзя предугадать или перечислить пути его художественного воплощения.

Прежде всего, очевидно, надо спросить: зачем? Во имя какой цели? Визуальное соседство разных времен в одной фильмовой конструкции, на одном экране — прием настолько сильный, учитывая достоверную природу кино,

что вряд ли стоит пользоваться им без большой необходимости, уповая на моду. Нужны веские основания.

В данном фильме они есть. Но однажды не получилось...

Голубков держит в руках папку с материалами показательного суда над бывшим агентом царской охранки в городе Благовещенске в 1926 году. Эта сцена тут же возникает на экране. Ее сценичность демонстративна: стол поднят на подмостки, в зале люди, висят лозунги, подсудимый, пытаясь уйти от ответа, актерствует. Голубкову что-то неясно, и тогда он бесцеремонно прерывает ход процесса. В далекие по годам кадры, снятые в желто-красной гамме, в самую их середину врезаются планы архива с холодным люминисцентным светом. Иллюзия достоверности нарушена сознательно. Цветовой скачок выглядит, как шов. Замысел прочитывается, но не реализуется. В монтажных листах к фильму сказано: «Народ шумит». Это похоже на «информационный шум», названный так учеными, если он не несет с собой новых сведений. Сцена протокольна, точна по смыслу, но не поднимается над сюжетной необходимостью, и монтажные склейки не в силах образно воссоединить годы 1926-й и 1980-й.

В сценарии переход от одного времени в другое объяснен и подготовлен. Выдумки большой не потребовалось, был взят способ, обычно дающий надежные результаты. Молодые люди, одетые по моде начала века, выстраиваются перед треногой с камерой, щелчок, и кадр превращается в фотографию. Пожелтевшая, она висит на стене в квартире. Сработал затвор камеры, и зритель проскочил временной рубеж.

В фильме ничто не щелкает. Сценарный прием опущен, хотя фотография сохранилась. Вернее, их две. Первая — целая, на ней снята «транспортная группа», переправлявшая из Германии в Россию литературу и людей. На второй фотографии отрезан левый угол. От Тишкова осталась кисть руки на плече соседа. Сюжетная пружина взведена. История с фото дает толчок к действию.

Тут есть и нечто большее... Отзвуки другой истории, не сюжетной, которая памятна горечью иных трагических страниц, одно время купированных, отрезанных от нас и от искусства, как «левый угол» на фотоотпечатке.

«Две строчки мелким шрифтом». Бартенев — П. Кадочников, Вальтер — Я. Шпицер, Григорий Григорьевич — А. Ромашин, Светлана — Н. Русланова, Голубков — С. Шакуров

Я не знаю, был ли у Тишкова реальный прототип. Не узнает и зритель. Но ясно: вымысел документирован за счет историзма, что лежит в основе авторских намерений. Они, эти намерения, связывают прошлое с настоящим. В лучших кадрах для таких связок найдены кинематографические решения.

Вот сцена, благодаря которой многое понимаешь и улавливаешь в фильме: после провала очередной группы (он вел ее через границу) стреляется Степан Тишков. В сценарии кадры написаны зримо и написаны дважды, повторяясь, как в дурном сне. В повтор добавлены новые звенья. Снятые кадры точно воспроизводят литературный текст. И не ограничиваются им.

Когда в тесной мансарде со скошеным потолком появляются товарищи, чтобы передать Тишкову вызов на партийный суд, экран до краев заполняется людскими фигурами. Лица пришедших развернуты на зрителей. В мизансцену встроен ключевой кадр, самый большой (37 м): поднятый с постели Тишков оказывается перед фронтом хмурых молодых людей в тот самый момент, когда до него доходит страшный смысл обвинения. Темный силуэт его головы мотается на переднем плане, взятый настолько близко, что кашируст пространство кадра, а в разрывах видны эти лица; он сует товарищам револьвер, предлагая тут же покончить с ним.

Не станем утруждать память и обращаться к полотнам, где в евангельских композициях отведено место для черной фигуры Иуды. Камера оператора К. Рыжова следовала собственному замыслу, снимая сцену с точно выбранной и зафиксированной точки зрения. Это взгляд Генералова, одного из тех, кто был в мансарде и дожил до наших дней. В его домашнем архиве у фотографии угол отрезан.

Сцена прокручивается еще раз. Слышны те же слова и тот же хлопок выстрела за дверью. И снова — бег наверх по лестнице, и опять на груди лежащего рубашка смочена кровью. Но теперь кадры сняты с противоположной точки. Степан Тишков развернут к нам лицом. Свет падает на него. Так увидел сцену Безруков, владелец целой фотографии. Два разных взгляда на событие и человека персонифицированы в двух диаметрально противоположных съемочных точках.

Посетители киноклубов, любители фильмотечных просмотров быстренько назовут аналоги подобных съемок и, конечно, классический «Расёмон» — с тремя версиями одной средневековой легенды. Действительно, прием известен. Он может быть тиражирован. Или обновлен, если ему сопутствует новая мысль. Кстати, большая часть фильма «Две строчки...» снята с движения, часто ручной камерой. К этому мы еще вернемся. Для сведения: в самой первой русской картине «Драма в таборе подмосковных цыган» (еще до «Стеньки Разина») есть план, где герой долго тащит неверную к обрыву; план снят с движения, неровной панорамой, очевидно, с телеги. Что, естественно, ничего не доказывает.

Вернемся в наши дни и в наше кино, откуда совершена эта ретроспекция в 1912 год. Она еще не кончена. И в третий раз возникает мансарда со скошеным потолком, возникает без слов, немо скользят по экрану кадры, похожие на трагическую пантомиму, озвученные негромкой музыкой реквиема.

Эта третья версия — создателей фильма.

Она вставлена в монтажную композицию после сюжетной развязки, когда доброе имя возвратилось к человеку. Умолкнувшие кадры, выхваченные из истории, исполнены сиюминутной скорби.

На наш взгляд, эта сцена (или сцены) — пример режиссерского восполнения литературного замысла и вместе с тем образец необходимого здесь союза прошлого с настоящим.

В фильме господствует сдержанная, мужская интонация. Говоря об интонации, вероятно, надо связать ее с профессией героя. Научный поиск следует по ходу мысли, чувство или чувствительность не обязательны. Между тем стоит перейти из разряда науки в разряд искусства, как возникает потребность в эмоциях. А рядом другие закономерности, играющие не последнюю роль в фильме, сюжет которого основан на расследовании.

В. Мельников дал интервью, где обещал зрителю «динамизм действия, увлекательность,

связанные с напряженностью поисков...»[1]. Сказано в духе времени, когда собираются конференции по приключенческим жанрам, идет борьба за зрителя, принося реальные плоды. Но сказано, по-моему, лукаво: сюжетные возможности, обещавшие динамизм и увлеченность, использованы режиссером вполсилы, или по-другому, что вернее.

Любой зритель благодаря своему опыту, накопленному в залах, способен подсказать, как надо снимать кадры перехода через границу. У В. Мельникова они сняты обреченно.

Идут люди в болотных сапогах, некоторые в цивильных шляпах, раздвигают высокую траву. Не торопясь, спереди и сзади возникают конные разъезды. Люди заметались, девушка стреляет из пистолетика, тяжелый лошадиный круп перекрывает план, ведут связанных. На просеке появляется нетронутый Тишков, стоит огромный, не заметить невозможно, мимо равнодушно идет казак, ведя лошадь в поводу, из-под мешковины седла свешивается женская нога в кровавом подтеке. Обычная жандармская акция.

Приключенческий мотив свернут и заменен другим. Зрителю известно, почему не взяли Тишкова. Он волнуется не на тему — уйдет или схватят. Он переживает за человека, который еще не знает, что охранка выбрала его на роль лжепровокатора. Есть эмоция, есть волнение, хотя видимой сюжетной остроты намеренно нет в этой сцене.

Скажем прямо: с самого начала авторы не проявляют должной заботы, чтобы повести нас по лабиринтам расследования: Какие там лабиринты — два эпизода в архивах, в Москве и в Берлине, не самые удачные, вполне функциональные. На роль Тишкова приглашен Ю. Богатырев. Надо быть очень изощренным или недоверчивым зрителем, чтобы принять изначальную версию о предательстве его героя. Положительная актерская фактура говорит сама за себя. Ни режиссер, ни актер не скрывают ее.

Триада кадров в мезонине дает возможность Ю. Богатыреву развернуть в коротком метраже грани сильного характера, в эпизоде представить человека в целом, ушедшего из жизни не по воле злых обстоятельств, а по своей воле — раз товарищи не поверили. Внешне неброско и доходчиво сыгран актером персонаж, которого природа не обделила ни душевной, ни физической статью; для себя он именно так решил «драму недоверия».

Ю. Богатырев уже побывал в сходной ситуации в фильме «Свой среди чужих...», в своей первой киноролн. Тогда его герой, заподозренный в предательстве, сам брался за расследование. В каскаде приключенческих сцен, не лишенных своеобразного психологизма, он добивался реабилитации и в финальных кадрах на плечах приносил связанного врага. Большая, действенная, отлично срежиссированная роль и сегодня выглядит эффектней, чем недолгое бытие Тишкова. В подобных случаях сравнивают не одни роли, но и жанры фильмов.

У Н. Михалкова впервые встретились Ю. Богатырев и исполнитель роли Голубкова — С. Шакуров. Встретились в прологе фильма «Свой среди чужих...», где герои празднуют победу. Пролог несколько модернизирован, победа в гражданской войне не имела отовсюду видимой точки, как знамя на рейхстаге, бои шли на разных фронтах, а затем — «...и на Тихом океане свой закончили поход». Но режиссер и артисты так необычно и ярко разыграли эту опьяненность людей наступившим миром, что эмоциональный взрыв сорок пятого, опыт тогдашнего времени закономерно вошли в кадры, а уж дальше понеслись по экрану события, снятые в духе иного кинематографического опыта, что зародился в «вестернах».

В прологе запомнился невысокий ладный командир: нахлобучив фуражку, притоптывая каблуками, ходил он вокруг воткнутой в землю шашки, положив на эфес изящно оттопыренный пальчик. Это и был С. Шакуров. Без видимого труда он воспринял общую стилизаторскую манеру фильма, сыграв лихого всадника, посаженного за канцелярский стол. По зову трубы горниста его герой срывал сатиновые нарукавники и, подхватив шашку, бросался в погоню за бандитами. Через ряд ролей

[1] «Экран недели», 1980, 14—20 июля.

С. Шакуров приходит к самой своей значительной, пока что, работе, сохраняя актерскую энергию, раскованность, темперамент и, казалось, неожиданный для образа хлебороба эксцентризм — на всем серийном пространстве «Вкуса хлеба».

Федор Голубков скорее корреспондируется с персонажами из «Ста дней...» и «Спасателя». Пионервожатый, учитель, аспирант — при разности сюжетных задач они возводятся в образы, которые можно озаглавить социологически: «интеллигент». Типологические черты роли в сценарии «Двух строчек...» были отчеркнуты с помощью джинсов и бородки. В готовом фильме от них осталась только реплика: «джинсовое поколение». Федор появился в обычном помятом костюмчике, решительно ничем не отличаясь от прочих обитателей микрорайона, похожий на других, как эти дома черемушкинского типа.

Массовидный облик героя оказался, по-моему, для актера не совсем привычным. Но так или иначе, Голубков появился, сдал сына в детский сад и побежал.

«Кр. с движ. Ср. Федор спешит к автобусу...» «Кр. с движ. ПНР. Ср. Общ. Федор бежит по набережной...» Монтажные листы пестрят такими пометками. Его «осенний марафон», чем-то похожий (те же ленинградские улицы и набережные) на бег героя из одноименного фильма, преследует, однако, иную цель.

Ему не хватает времени, как всем. Камера торопится рядом, не отставая. Сначала к воротам, потом к подъезду, затем лестница и лифт и вот, наконец, дверь в квартиру, но надо еще пройти коридор, оглядеться в комнате, и только тогда начнется разговор с очередным собеседником. С улицы на улицу, из дома в дом. Где они, спасительные перебивки? С их помощью так просто убираются промежуточные инстанции, сокращаются (вместе с метражом!) пространство и время. Выйдя из метро, можно сразу же оказаться в диалоге за столом.

В челночном движении Голубкова и сопутствующей ему камеры кроется, на наш взгляд, особый смысл. Современный молодой интеллигент занят делом, которое в старину, если пользоваться высоким слогом, называли «подвижничеством». Семантика слова, выражающего нерядовой нравственный смысл, будто проникла в подвижную художественную ткань кар-

«Две строчки мелким шрифтом». Безруков — С. Курилов, Голубков — С. Шакуров

тины. Герой проделал немалый путь, прежде чем смог приблизиться к правде. Он выходил ее...

Не уверен, что данное объяснение — единственное. Спор всегда возможен, особенно в случае, когда накоротке сближаешь идейный замысел и технологию киносъемки. Но версия кажется мне близкой к тому, что хотели сказать авторы. Их историзм не ограничивается ретроспекциями или должностью героя, местом его работы — в Институте истории. Они опираются на нравственные традиции революционного движения, заявляя об этом не цитатно, но благодаря характеру человека. И с помощью съемок, когда поведение камеры ритмически выявляет поведение персонажа.

Один раз Голубков цитирует: «...правда не должна зависеть от того, кому она будет служить». Прежде чем с экрана прозвучала эта ленинская мысль, Федор постарался доказать свое право на цитату.

Видно, что С. Шакурову трудно в роли. Хотя он и в фокусе и аппарат следует за ним — поиск его, помимо конечной цели, преследует и цель художественную, не менее важную: из кабинетов и квартир Голубков забирает в фильм все новых людей, он не просто увеличивает съемочную группу, встречи расширяют поле исследования, «делом Тишкова», извлеченным из истории, поверяются сегодняшние характеры. Они должны успеть сложиться на пространстве нескольких кадров. В таких сценах-встречах (а их большинство) аспиранту отводится роль, которую он вынужден играть «петитом», на заднем плане.

Пафос содеянного, возвышенный смысл предпринятого не тревожат сознание Голубкова. Все это выведено за границы образа.

Как он, например, увидел фото? Прибежал в институт, на лестнице поручили написать передовую в стенгазету, в отделе услыхал о похоронах Богачева, предложил пойти, а вместо него коллега отдежурит в пятницу. На стене в опустевшей квартире висела фотография, на ней были сняты крепкие рабочие парни в тугих воротничках. Стенгазета, похороны и дежурство уравнены в распорядке дня. Есть здесь некий цинизм, впрочем, привычный, узнаваемый. Пафос снижен в быт, иногда с нажимом.

Выдвинутый драматическими обстоятельствами на главную роль, С. Шакуров, как и его персонаж, не рвется в передовые. Актер тактичен, сдержан, готов уступить авансцену любому и в итоге не облегчает свою задачу. Понимая, видимо, меру трудностей, предстоящих исполнителю, авторы и режиссер (он входит в число сценаристов) написали необычную сцену.

«Когда собеседник говорил длинно и с неуместным пафосом, Голубков непроизвольно выключал звук и принимался его разглядывать. Он следил за тем, как шевелятся губы, поднимаются брови, возникают и пропадают улыбки...» — читаем в сценарии. Попытка проявить характер персонажа способом выключенного звука не вошла в фильм. То, что дома делается поворотом ручки телевизора, в зале могло бы вызвать недоумение и реплики в адрес киномеханика. Но думается, что не снятая сцена не исчезла совсем, частично перейдя в актерский план. С. Шакуров существует в кадрах на особых правах, несколько со стороны наблюдая за людьми и событиями, внимательно присматриваясь к окружающему. Это — профессиональный взгляд человека, живущего в иных масштабах времени, способного оценивать злободневное с позиций историка. Таковы наши предположения. Самому Голубкову они чужды, и знакомая реплика: «Не суетись ты...» — гораздо точнее отвечает его характеру.

Кому-то сдержанность актера покажется монотонной, особенно в сравнении с прежними ролями С. Шакурова. Да и в этом фильме есть материал для сравнений, есть точка отсчета по актерской шкале.

Один из адресов приводит Федора к персонажу, о котором сказано: «небольшого роста, полный, с приятным, интеллигентным, может быть, излишне нервным лицом». Его текст завершает эпизод: «Умоляю вас... хотите, на колени встану? Забудьте вы все это... Не ломайте нам жизнь...»

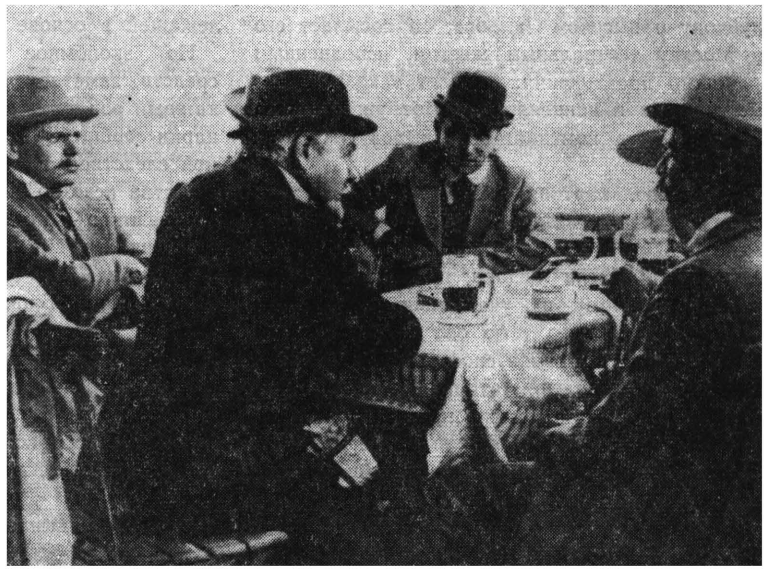
В фильме сцена и персонаж переписаны на актера О. Борисова. Лицо худое, с тенями,

неотступающий взгляд. Лицо — биография. На вежливое голубковское: «...направил меня к вам, очевидно, полагая, что... что вы имеете какое-то отношение...» — следует быстрый ответ — «К провокатору Тишкову? Самое прямое. Я его внук. Какие еще будут вопросы?».

Фильм наполнен ожиданием подобной встречи. Даже искусная ретроспекция не может дать вот такое пугающее реальное ощущение от встречи прошлого с настоящим, если она происходит на глазах и в то же время как бы внутри конкретной человеческой судьбы. Поразительно сыгран О. Борисовым этот персонаж. Сыграно все: и то, что фамилия его Ташков (заменена одна буква, «и» на «а» — «при паспортизации, тогда это разрешалось»), и попытка острить («...неприятно было бы и вам и мне сидеть сейчас, ну, скажем, с потомками Дантеса...»), и открытый вызов, на крике («...если вы историк, так ищите лучше библиотеку Ивана Грозного!»), и сокровенное, самое трудное («...у меня дочь, жена... Они ничего не знают»).

Такой на колени не встанет. О. Борисов играет без грима, со своим лицом и голосом, а получается документальный слепок с биографии, по-своему социальной, имеющей право быть отображенной в искусстве, раз она представляет бывшее в действительности.

Образная система фильма выстроена с расчетом, чтобы цепочка персонажей тянулась через разные поколения и в смене возрастов виден был пунктирный ход времени. Конструкция в известном смысле задана. Или условна. Оправданием ей служат те персонажи, от которых исходит информация, больше говорящая о них самих, нежели о деле Тишкова. Высокий старик с властным выражением большеносого лица и с фамилией Генералов (Е. Гуров) помещен в кадр, тесно заставленный старинной мебелью. На прошлое он смотрит незамутненным взором: «этим занимались следственные органы». В описании может показаться, что персонаж из числа сатирических. Совсем нет. Режиссер, отлично знающий, что такое комедийный уклон, тщательно избегает его. Другой старик — по фамилии Безруков (С. Курилов) — живет в безликом номере Дома ветеранов. Выглядит неважно, а на вопрос о Тишкове произносит: «Степан»... Интонация друга, не угаснувшая. Сближенные возрастом, эти двое разведены многим. В том числе ми-



«Две строчки мелким шрифтом». Кадр из фильма

зансценой, когда сидят по краям длинного стола, а посередине — седая женщина с портретом умершего. Мизансцена наглядна, почти иллюстративна. В. Мельников не задерживается на ней, кадр возникает мимолетно, в проеме дверей, но акцент поставлен.

Персонажи нуждаются в режиссерском и актерском восполнении, потому что за ними порой слишком заметны функции. Бартеньев, старший коллега Голубкова, олицетворяет печальный опыт возраста, осторожную мудрость и груз знаний, умножающий книжную скорбь. П. Кадочников переводит эту итоговую сумму в живой рисунок, выполненный пластически изящно. Он хорошо смотрится на фоне дворцовых построек и набережных, являясь по существу — в равной мере — историком и фигурой из прошлого.

Начальственный Григорий Григорьевич важен своим лексиконом: «закрытая тема» — «поспешные переоценки» — «кавалерийские наскоки на историю» — «нравственный урон обществу». Реплики Гри-Гри, как зовет его молодежь, откровенно выявляют место персонажа среди других. Актерский опыт А. Ромашина заполняет контур и смягчает жесткую предначертанность роли. Особо значителен Гри-Гри в финальных для себя кадрах, сообщая Голубкову о высоком вызове; он посылает его в Москву театральным жестом, исполненным рокового предвидения: «Билет заказан! Командировка в канцелярии!!» Вот уж здесь не обошлось без комедийных навыков постановщика.

Повторяю, картина скорее мужская, женским образам повезло меньше. Это связано и с сюжетными обстоятельствами. Алена (Л. Константинова), жена Федора, приходится родственницей одному из участников «транспортной группы». Через тетю она наследует его славу. Изыскания мужа способны бросить тень на звучную фамилию. Авторы, сторонники острых конфликтных ситуаций, предусмотрели для героя и такую, где история вместе с ним втискивается — не без усилий — в семейные габариты. При любых вариантах (они менялись на разных этапах сценарной работы) мне все же кажется, что острота «родственных связей» полностью исчерпана персонажем, которого сыграл О. Борисов. Жена и тетя ослабленно дублируют уже решенную тему.

То, что недостроено или спорно в системе образов, иногда преображается, высвеченное одной-двумя репликами. Надо отдать должное языку. Голубков, влезший в чужую тему, потеснил на экране владелицу этого материала — аспирантку Светлану (Н. Русланова). Отличной актрисе недостало жизненного пространства. Во многом спасает ее простейшее на слух определение: «Светланин период».

Какая невольная ирония истории: люди, прошедшие через застенки и ссылки, попали теперь в «Светланин период», и боже упаси посягнуть на них, пока не состоялась официальная защита диссертации!

Экономными репликами-деталями снабжен не только текст. Среда, в которой обитают персонажи, воссоздана в своем документальном облике. Панорамы по этажам микрорайонов упираются в старинные особняки с вывесками институтов. Молодые и красивые девушки хлопочут в отделах, устраивая кофепитие на письменных столах, рядом с картотеками. Узнаваемые реалии дней необходимы сами по себе и как экранная достоверность, что вторит достоверности исторической, лежащей в основе замысла.

Но экономное расходование образных средств, заметное в фильме, не обязательно каждый раз приводит к успеху. Бывшее в сценарии сообщение о работе Блока в чрезвычайной следственной комиссии Временного правительства исчезло из фильма, причем вполне справедливо — по причине своей чистой информационности. На экране же после надписи: «Петроград, 1917 год. Март» — следует кадр: «Что-то пишет Блок». Так он обозначен в монтажных листах. Зритель может остаться в неведении: разительного портретного сходства или еще каких примет в мелькнувшем персонаже — нет. Это близко уже знакомому: «Народ шумит». Парадокс состоит в том, что безымянная нянечка, рослая и покойная, которая шествует по Дому ветеранов, хозяйским взглядом окидывая убранство дома и своих подопечных, остается в нашей памяти, а вот

Блок... Вновь убеждаешься, что сравнительная ценность персонажей не прямо зависит от их номинального обозначения.

Задача выстраивания фильма из двух временных пластов решена не в каждом куске. Между тем ее сложность увеличивается, когда действие переносится не только из вчера в сегодня, но и с одной территории на другую. Фильм ставился совместно с кинематографистами ГДР. Этот союз не выглядит формальным. Существует художественная необходимость, в свою очередь она опирается на историческую, на связи между русским революционным движением и немецкими социал-демократами.

Зарубежный материал помещен в фильм в виде «зеркального» отражения: и там есть исторический персонаж по фамилии Ленц (К. П. Тиле), который оказался замешан в тишковском деле — персонаж с трагической судьбой; есть и аспирант Вальтер (Я. Шпицер), помогающий Голубкову в расследовании. Конечно, это отражение не происходит механически. Взаимодействие достигается, хотя и не всегда, подчеркнуто документальными съемками интерьеров, городских пейзажей. Исполнители ролей типажно отличны друг от друга. Когда же Федор и Вальтер оказываются в одном кадре, замечаешь, что между ними, помимо сюжетного, возникает внутренний актерский диалог — несуетливый, со скрытым запасом прочности, в меру непринужденный и по-своему деловой. Стремление к документализму оптически четко проявилось в съемках митинга на территории бывшего концлагеря Заксенхаузен — главного эпизода из зарубежной части, необходимой в этой картине.

Какие выводы следуют?

Не секрет, что традиции историко-революционного фильма используются не в полную силу. Много писалось и говорилось о том, что внешний динамизм кадров заменяет порой движение мысли. Думается, что фильм М. Шатрова, В. Логинова и В. Мельникова, который условно можно озаглавить как «историко-современный», принадлежит к разряду поисковых произведений в этой немаловажной области нашего кино.

Есть и другой вывод, более частный. Речь идет о конкретности художественных решений. Настоящий провокатор в пределах фильма не найден. Идентификация — вид криминальной лабораторной проверки, знакомой телезрителям по сериалу «Следствие ведут знатоки», не дает результатов. Все-таки другой жанр. Но истина добыта, и она конкретна: Федор входит в подъезд, поднимается на лифте, нажимает кнопку звонка, в открывшейся двери встает девочка, над ней человек с худым, в тенях лицом. Расследование завершается стоп-кадром и словами: «Вы узнаете меня? Я Голубков, историк».

Необходимый финал — необходимый многим, но больше всего этому человеку в дверях.

Л. Баженова

В жанре автопортрета

«Я — АКТРИСА»
Сценарий С. Лунгина. Постановка В. Соколова. Оператор В. Федосов. Художник М. Щеглов. Композитор А. Кнайфель. Звукооператор Л. Гавриченко. «Ленфильм», 1980.

«Я — чайка... Нет, не то... Я актриса»... Дама в светлом платье немного чопорного фасона по моде начала века вглядывается в зеркало, как это делают только женщины: требовательно, с испугом, с надеждой. Камера фиксирует элегантный интерьер спальни, окружающий равнодушным уютом ту, которая обречена вскоре умереть здесь — в случайном доме, далеко от родных мест, в душном восточном городе, таком слепяще ярком, шумном и в каждой клеточке своей таящем невидимое и всевластное чудовище...

Черная оспа, средневековый кошмар, повозки с трупами, грохочущие по камням узких, безглазых — без окон — улиц. Смерть настигла

Веру Комиссаржевскую в Ташкенте. И здесь, мечась на чужой постели под черным прозрачным покрывалом, она удивленно сказала: «И это все? Ради этого стоило жить?»

Среди множества традиционно популярных в биографической литературе концепций творческой судьбы художника особенно любима одна. Согласно ей жизнь одаренной талантом личности выглядит изначально построенной по законам некоего художественного целого: героической симфонии, лирической поэмы, трагикомедии и так далее. «Жанр» выбирает сам талант. Заранее отличив своего избранника среди прочих смертных, судьба уготавливает ему стезю нелегкую, но весьма поучительную и — жизненный финал, пусть не всегда лучезарный, но непременно исполненный некоего величия.

Как правило, подобные интерпретации творческой судьбы неразлучны со стремлением облечь повествование в формы, стилистически близкие художественной реальности, сконструированной самим героем такого произведения в мире собственного творчества. А сам главный герой, особенно если это литератор или живописец, наделяется чертами сотворенных им же персонажей. Так появляется «чеховский интеллигент» Чехов, живущий в мире всеобщей томительной праздности; так возникает фантасмагория жизни Гофмана; так на экране, на сцене обыгрываются эпизоды биографии Достоевского. Нет особого смысла осуждать или приветствовать описанный вариант биографической концепции: дело в степени эстетической убедительности ее воплощения, в талантливости ее адептов, рискующих в очередной раз воскресить в романе, на экране прожитую гением жизнь Однако, может быть, стоит заметить, что успехи биографического жанра в последние десятилетия связаны не с принципом образно-поэтических аналогий, а с попытками проследить более сложные взаимоотношения между образным миром, рожденным художником, и миром его реального существования.

Фильм о Вере Комиссаржевской, поставленный В. Соколовым по сценарию С. Лунгина и названный «Я — актриса», отражает как будто бы полемическое отталкивание от многократного использования знакомой «биографической» концепции, от тенденции рассматривать художника как часть созданного им мира. Здесь нет попыток поселить героиню-актрису среди сыгранных ею персонажей и, на первый взгляд, нет стремления выстроить ее жизнь по стилевым законам драм, в которых она некогда блистала.

Избрав основой жанровой формы фильма лирический монолог, авторы тем самым обеспечили своей героине совершенно исключительное положение в системе его образов. При этом закономерно ограниченными оказались зрительские возможности восприятия личности той, которая как бы становилась теперь единственным автором и комментатором предложенного рассказа — рассказа о себе самой. В самом деле: Вера Комиссаржевская должна была явиться зрителю только через призму самовосприятия, лишь в контексте собственного знания о себе, через пристрастный, но живой и интересный именно своей пристрастностью самоанализ.

«Я хочу вспомнить мою жизнь. Вспомнить, как росла моя душа. Вспомнить мир, который меня окружал. Зачем? Чтобы еще раз прийти к вам», — так устами героини, умирающей в Ташкенте от черной оспы, определяют создатели фильма цели предлагаемой зрителю ретроспекции.

Совершенно ясно, что намерения авторов ленты обоснованы самим типом личности актрисы, названной Анатолием Васильевичем Луначарским «первоклассной звездой театрального неба», глубоко лирическим складом ее феноменального дарования, исповедальным характером творчества.

Однако сколь необычна и интересна сама по себе попытка сконструировать возможную модель внутреннего мира Комиссаржевской, столь и необычайно сложна для воплощения подобная задача — ведь речь идет о реально существовавшем человеке, весьма конкретно к тому же проявившем себя в искусстве.

Мы знаем о Вере Комиссаржевской очень многое. Остались фотографии, изображающие молодую женщину с лицом нежным и слегка одутловатым — лицом бледной северянки, ско-

«Я — актриса». Комиссаржевская — П. Сайко

рее замкнутым, чем выразительным — совершенно неактерским лицом. На театральных снимках Комиссаржевская — Нора, Лариса — бесприданница из драмы Островского; робкая и трогательная Снегурочка, девушка с тяжелой косой и цветами в волосах; чеховская Нина Заречная — Чайка...

И на старых театральных фотографиях, как всегда наивно-архаичных, смешных нелепой статуарностью поз, напряженно-аффектированной мимикой, — та же неброская интеллигентность облика, та же самоуглубленность, застывшее выражение больших, заботливо отретушированных старинным «художником-светописцем» глаз.

Остались и письма. И они тоже по-своему рисуют психологический облик актрисы: очень женственный, порывистый, несколько, может быть, вычурный даже тогда, когда речь идет о вещах, для нее святых: «Вот я смотрю вверх и вижу пропасть без дна и смотрю вниз и вижу небо без дна. Я хочу и того и другого. И меня хочет то и другое». Или, например, так: «Я что-то должна показать Вам. Что, я не знаю, не могу вспомнить. Думаю, что надо писать все, что тогда вспомню. Мне кажется, что я схожу с ума. Пусть будет, что было. Пусть будет, что будет. Пусть не будет то, что есть» [1].

И, наконец, сохранились зрительские отклики, воспоминания, рецензии, критические статьи, стихи великих поэтов-современников, обращенные к ней, — горячие свидетельства любви, признательности, восхищения, попытки понять и объяснить магию ее актерского существа, заставлявшую публику вибрировать от первого звука ее голоса.

«Оценивая талант г-жи Комиссаржевской, невольно приходится остановиться на одной своеобразной чертой в ее игре: личность артистки дает всегда окраску исполняемой роли... в личности ее заключается та святая искорка, тот заветный огонек, который составляет секрет чарующего впечатления, производимого на зрителя игрой молодой артистки» [2]. Это из одной из первых рецензий.

«У нее было богатство красок. Она была в

[1] Рыбакова Ю. Комиссаржевская. Л., 1971, с. 171.

[2] Цит. по кн.: Марков П. А. О театре, т. 1. М., 1974, с. 220.

высшем смысле музыкальна... Ее техника как актрисы была не ремесленной, а индивидуальной, и поэтому казалось, что у нее и нет никакой техники... она несла «музыку своего времени», передавала его важнейшие трагические коллизии»[3]. Это — Мейерхольд.

А вот Блок, посвятивший ей немало восторженных строк, автор знаменитого стихотворения «На смерть Комиссаржевской: «...эта маленькая фигура со страстью ожидания и надежды в синих глазах, с весенней дрожью в голосе, вся изображающая один порыв, одно устремление куда-то, за какие-то синие, сияющие пределы человеческой душной жизни... Она была вся мятеж»[4].

Она уже при жизни стала легендой, и уже тогда сформировался тот образ ее — образ существа высшего, чуждого обыкновенных переживаний и живущего только заботами духа; человека, посвятившего себя экстатическому служению «жестокому богу страдания», — тот образ-концепция, который еще и сегодня мешает разглядеть реальное жизненное содержание творчества Комиссаржевской.

Разумеется, фильм — не театроведческое сочинение. Однако разница задач тут вовсе не отменяет необходимости пристального анализа явления, взятого для художественного рассмотрения. И хотя цели произведения искусства во многом не совпадают с целями искусствоведческого исследования, в обоих случаях предмет разговора делают интересным свежесть, непредвзятость взгляда, доказательность суждений и, что особенно важно, актуальность поставленной проблемы — ведь очевидно; что каждое время выбирает для себя в прошедших художественных эпохах близкое и похожее, способное засиять в лучах нового исторического опыта так, как этого требует нынешний день.

Вот почему сегодняшний разговор о Комиссаржевской средствами искусства — это попытка включения в нынешний культурный контекст того духовного содержания, которое принесла с собой в искусство актриса. И — что не менее важно — попытка воссоздания на экране жизни человеческой души уникального склада.

Доказана ли в нашем случае необходимость сегодняшнего обращения к образу Комиссаржевской, которая была явлением в русской культуре рубежа веков? Оправдан ли оказался жанровый принцип лирического монолога, который предстал перед зрителем в фильме?

В самом деле, почему именно Комиссаржевская, с конкретностью ее человеческой судьбы, ее женского и профессионального облика? Почему актриса, художник, чье бытие в искусстве в значительной степени исчерпывает себя временем его физической жизни, чьи создания рождены не только мировидением зрителей-современников и общественной ситуацией, раскрывающей данный талант, но и факторами несравненно более внешними: вкусами, пристрастиями, уровнем восприятия зрительного зала?

Вахтангов говорил, что каждый актер изживает себя вместе с тем поколением, которое его создало. Какой бы ни была публика, актер, воспитывая ее на каждом представлении, воспитывается ею сам. Актеры — «зеркало своего времени» не только в том важном, что зреет сегодня для будущего, но и в том мелком, случайном, поверхностном, что навсегда уйдет с эпохой, породившей их.

Итак, фильм об актрисе. И тут перед авторами — особая проблема, от решения которой зависит успех их оригинального начинания. Если портретный образ, создаваемый театроведом, имеет сверхзадачей выяснение профессиональной уникальности, единственности объекта исследования, то цель и смысл художественного образа во все времена и во всех искусствах были иными. Художественный образ — единство общего и индивидуального, общего и единичного. Тут профессиональная принадлежность героини, чья жизнь проходит на экране, важна для зрителя не более, чем ее человеческая, женская судьба, разговор о которой делает эту женщину близкой и интересной каждому сидящему в кинозале. Цельный художественный образ возникает на основе

---

[3] Рыбакова Ю. Комиссаржевская, с. 83.
[4] Блок Александр. Собр. соч., т. 5. М. — Л., 1962, с. 45.

единства всех ипостасей жизни персонажа. И отражение женского, человеческого страдания, поисков истины, ошибок, метаний — это отражение внутренней жизни конкретного человека — Веры Комиссаржевской, коль скоро речь в фильме «Я — актриса» идет о ней.

Как правило, в реальном, не «вычисленном» теоретически биографическом произведении подобный баланс между общим (человеческим, женским) и единичным (в данном случае — профессиональным) часто бывает нарушен за счет преимущественного внимания к одной из сторон художественного явления. Это зависит от многих причин и может иметь совершенно различные следствия — как отрицательные, так и положительные для художественного результата в целом. Цельность образа достигается, конечно же, более сложными средствами, чем правильная дозировка частного и общего.

Уже само название картины много говорит о намерениях авторов. «Я — актриса» — это утверждение неразрывности обоих начал в концепции облика Комиссаржевской: неразрывности человеческого и профессионального.

Перед нами возникают ключевые моменты жизни актрисы, люди, дорогие ей и предавшие ее: отец, муж, сестра. Детство, полное музыки, света. Роскошные, влажные стволы вековых деревьев, в изумрудной зелени которых мелькают светлые шляпки ее сестер. Синие и золотистые блики солнца на легком батистовом платье, ровное и прозрачное сияние утра, как на серовских полотнах. Пейзажи, снятые В. Федосовым, не только красивы сами по себе — они как бы олицетворяют культурный мир, ту художественную атмосферу, которой был вскормлен талант Комиссаржевской, вызывают ассоциации с картинами Шишкина, Левитана. Первое горе — смерть младшего брата и первое чувство непоправимой вины. Затем — уход отца из семьи: предательство и непонимание близких людей будут сопровождать Веру всю жизнь. Потом — короткое юное счастье: венчание во всем благостном великолепии православного церковного обряда, темное золото старинных окладов, отражающее свечное пламя; бледное марево клубящегося ладана; идиллия медового месяца; черный бархат амазонки, быстрые кони, летучий поцелуй на скаку. И — внезапное прозрение: тот, кому она верила и с кем была так беззаботно, безоглядно счастлива, холодно, привычно обманывал ее. Медленно опускается она на пол, и в сумраке будуара перед ней надменное от испуга, красивое лицо сестры и изменившееся, подурневшее — мужа.

Затем — несколько эпизодов, посвященных годам душевного безвременья, отчаяния, одиночества. И — начало сценической карьеры в провинции. Дебют в водевиле: Вера в кокетливой шляпке с лентой и с крохотной корзиночкой в руках пляшет в ярком свете софитов: «Поздно ночью из лесочка...» Потом — провал «Чайки», попытки создать свой театр, снова метания, эксперименты и — смерть в Ташкенте.

В коротких сценах перед нами проходит жизнь актрисы. Мы видим героиню на разных этапах ее душевной эволюции. Вот крупным планом крохотная девочка в локонах таращит светлые глазенки бессмысленно и радостно. А вот Вера — задумчивый подросток с упрямо насупленными бровями, бескровными губами и остановившимся взглядом: «Вера... Что такое Вера? Почему меня так звали... Вера...» Вера — юная женщина с ее первым и единственным счастьем... Вера — «чайка», Вера — актриса...

Серия портретов, развивающихся во времени. Точнее — автопортретов. Ведь это сама Комиссаржевская «вспоминает свою жизнь», себя, ведь это героиня видит себя такой и такой сама себе рисуется в воображении. Создатели фильма оговариваются в самом начале, что повествование пойдет от лица Комиссаржевской. Повествование поглощается лирическим монологом, тем самым мир воспринимается сквозь призму личности рассказчика, и, как это всегда бывает в лирическом повествовании, «суть составляет не внесубъективное описание и обрисовка реальных событий, а, наоборот, манера постижения и восприятия субъекта»[5]. Именно интересом к «манере постиг-

[5] Гегель. Лекции по эстетике, кн. 3. Соч., т. 14. М.; 1958, с. 294.

жения и восприятия субъекта», в данном случае Комиссаржевской, был, очевидно, и продиктован замысел фильма.

Но чем объяснить, что через семьдесят лет после смерти актрисы сделана попытка смоделировать душевную жизнь Комиссаржевской подобным образом?

У искусства XX века есть любопытная склонность к своего рода культурной ностальгии[6]. Склонность эта, вероятно, еще найдет своих исследователей и поэтов. Сейчас же важно заметить, что современный художник часто нуждается в опыте прошедших культурных эпох не только и не столько в целях ученичества, как это было всегда. Сегодня ностальгия эта выражается в стремлении снова и снова проживать ушедшие культурные ситуации, возвращать в своем сознании образы прошлого до тех пор, пока они и вовсе утратят сходство с самими собой. Так Гуттузо «переписывает» полотна импрессионистов, так Пикассо создает серии графических и живописных вариаций на темы «Менин» Веласкеса, «Похищения сабинянок» Давида, «Завтрака на траве» Мане, воспроизводя сюжеты, повторяя композиции старых шедевров, как бы стремясь «перевести» их на язык сегодняшнего искусства, включить в контекст современной культуры на новых основаниях. Так «домысливают» Шекспира сегодняшние его наследники — молодые английские драматурги Э. Бонд и Т. Стоппард, домысливают, варьируя мотивы «Гамлета» и «Короля Лира», заново прослеживая сюжетные линии знаменитых трагедий, развивая предложенные великим соотечественником темы. И именно так Дж. Олдридж в своем недавнем романе «Последний взгляд» творит эстетический мир, в котором просвечивает некий собирательный образ европейского и американского романа 20—30-х годов, мир, в котором различимы черты иных художественных миров, созданных в свое время героями олдриджевского произведения — Эрнестом Хемингуэем и Скоттом Фицджеральдом.

Современный кинематограф произвел на свет целое направление, вошедшее в киноискусство под именем «ретро».

Два момента обращают на себя внимание в произведениях этого плана. Прежде всего — принципиальная исходная вторичность художественных систем, рождающихся подобным образом. Ведь место жизненной реальности, являющейся обычно для автора объектом художественной интерпретации, занимает так называемая «вторая действительность» — реальность искусства, эстетический мир, то есть действительность, уже художественно преображенная, однажды уже подвергнутая образной трансформации.

Второй момент — особое положение личности автора в такого рода творениях. Очевидно, что автор раскрывает свое эстетическое и гражданское кредо главным образом во взаимодействии, во взаимоотношениях с тем художественным миром, который он интерпретирует, то есть, например, с миром Мане, Шекспира, Хемингуэя, интерпретирует, «накладывая» на него «сетку» сегодняшнего исторического и культурного опыта, своих личных пристрастий. И очевидно, что в данном случае на первый план нашего внимания выходит не материал, а отношение к нему, позиция избравшего этот материал писателя, художника, кинематографиста. Подобные произведения интересны нам именно активностью художнического сознания, воспринимающего в творчестве старых мастеров образ ушедшей эпохи, именно своей субъективной — лирической — окрашенностью. Личность автора выдвигается тем самым на первый план. Здесь заметна одна общая, типологическая черта. У авторов таких произведений уважение к культурному наследию неразлучно с ощущением собственного права прикасаться к этому наследию, трансформируя, перекраивая его, а вместе с ним и тот жизненный материал, то человеческое и историческое содержание, которым оно было рождено.

Вероятно, фильм о Вере Комиссаржевской

---

[6] По мнению психологов, ностальгический процесс — это последовательное и многократное возвращение в эмоциональной памяти предмета или явления, причем при каждом повторном акте предмет «появляется» перед внутренним оком человека уже в значительной мере «окрашенным» и «обогащенным» эмоциональным опытом предыдущего акта.

можно отнести к подобному кругу явлений. Ведь главным предметом интереса становится интерпретация некоего, уже занявшего определенное место в истории культуры художественного мира — мира личности Комиссаржевской.

Однако если по замыслу создателей фильма «Я — актриса» основным объектом их внимания становится «манера постижения» и восприятия мира, свойственная великой Комиссаржевской, то сам фильм оказывается еще и личным высказыванием авторов.

Трудно сказать, что оказалось подлинным его содержанием — внутренний мир актрисы, характер ее мировидения, ее профессиональная динамика или субъективная интерпретация личности героини авторами картины, самовыражение на материале жизни этой необыкновенной женщины. Итак, выдержанным ли, оправданным ли показался заявленный вначале принцип лирического монолога?

Авторский монолог, исповедь-воспоминание — это, как известно, предельная лирическая форма. Это — концепция собственной личности на данном этапе развития (а в нашем случае — это концепция длительного самораскрытия богатой натуры, «автопортрет», развивающийся во времени). Форма такого рода вовсе не отменяет необходимости дать концепцию мира, из которого вышел и который так или иначе воплотил в своем творчестве лирический герой. Вспомним, что говорит героиня в одном из первых эпизодов: «Я хочу вспомнить, как росла моя душа. Вспомнить мир, который меня окружал». Лирический монолог и родственный ему жанр автопортрета — это и диалог души с миром, это и позиция — отношение к миру. Это мучительное самоисследование художника в человеке и человека в художнике, напряженный, страстный спор его с миром.

Как же представлен этот мир в фильме?

В соответствии с законами лирического жанра атмосфера, в которой существует героиня, должна была стать своего рода проекцией ее душевного состояния на внешний мир, отражением ее восприятия людей и явлений, которые ее окружали в жизни. Действительно, с самого начала зритель ощущает особое положение Комиссаржевской в системе образов фильма, ее, если можно так сказать, внутрисюжетное одиночество. Если в сценарии отец, мать, муж и другие существовали на равных образных началах с героиней и были напи-

«Я — актриса». Горький — А. Кочетков, Комиссаржевская — Н. Сайко

саны в едином стилевом ключе с ней, то в фильме весь окружающий мир как бы противопоставлен Вере, существует не с ней и в ней, а рядом с ней. А сама героиня становится некоей мишенью, на которую обрушиваются одна за другой «пращи и стрелы яростной судьбы». По мысли авторов фильма, именно страдание сделало Веру актрисой. Один за другим возникают эпизоды душевных драм, сформировавших героиню: смерть младшего брата и предательство отца, измена мужа и — как резюме темы душевных испытаний, делающих из человека художника, — возникает эпизод со Знаменитым Артистом, звучат слова Островского, в которых так афористично выражена традиционная русская точка зрения на эмоциональную природу женского актерского призвания: «Бросится женщина от любви головой в омут — вот актриса!» Люди и события активны по отношению к героине, в то время как она сама лишь объект этого воздействия, лицо страдательное. Волей или неволей авторов мироощущение Комиссаржевской предстает глубоко пессимистичным. Одинокая, страдающая, пассивно-жертвенная — такой выглядит женщина, которая была кумиром студенчества, символом нового в искусстве. Совершенно не показано ее влияние ни на судьбы близких, некими тенями время от времени возникающих в фильме, ни на общественные настроения.

Последнее особенно несправедливо. Героиня как бы вырвана из контекста эпохи. Разговор об актрисе ведется на чрезвычайно узком, локальном пространстве ее интимно-личностного бытия. А ведь Комиссаржевская — весьма ощутимая часть русской культуры рубежа веков, яркое выражение атмосферы интеллектуального, духовного брожения, охватившего в те годы русское передовое общество. Это необычайно сильный и выразительный протест против всяческого конформизма и в жизни, и в искусстве, против духовной несвободы современного человека. Поэты, писатели, зрители, видевшие актрису на сцене, подчеркивали в связи с ней именно следование духу времени, его самым прогрессивным устремлениям. «Вдохновение тревожное, чье мрачное пламя сжигает художника наших дней»[7], — писал о ней Блок. И конкретнее, но не менее выразительно — А. М. Коллонтай: «Она была нам близка, и нас она понимала инстинктом художника-новатора... Талант Комиссаржевской сливался с духом революционной молодежи конца девяностых, начала девятисотых годов»[8]. Для многих она воплощала дух времени, атмосферу художественных исканий и общественного подъема, в которой зрела первая русская революция.

В фильме все это лишь слегка намечено. И кровная близость актрисы революционным кругам раскрывается лишь в немногих, весьма проходных для основной концепции эпизодах: вот некий неизвестный довольно развязно требует у Веры Федоровны денег для рабочей газеты. Происходит галантный разговор, где революционер убеждает актрису такими словами: «Мне всегда кажется, когда я вижу вас на сцене, что везде и все революции делаются женщинами». Сия «куртуазная» беседа, очень вероятно, могла иметь место в действительности, однако разве она проявляет что-нибудь в духовном облике великой актрисы, разве говорит о характере ее взаимоотношений с определенными кругами общества, наконец, если речь идет опять-таки о лирическом монологе-воспоминании, разве на основании этого эпизода можно сказать о том, какое место в духовной биографии Комиссаржевской занимала эта — важнейшая — сторона ее деятельности?

А вот и вовсе откровенная иллюстрация: студент-заключенный, в кандалах, конвоируемый жандармом, останавливается перед актрисой, чтобы поприветствовать своего кумира: «Вера Федоровна, я поклонник вашего таланта. Очень часто хлопал вам с галерки».

Эпизоды, в которых речь как-то заходит об общественном призвании актрисы, проскальзывают, бросается в глаза их нарочитость, необязательность здесь. Примерно та же ситуация складывается, когда в фильме заходит речь о взаимоотношениях актрисы с предста-

---

[7] Блок Александр. Собр. соч., т. 5, с. 418.
[8] Цит. по кн.: Марков П. А. О театре, с. 237.

вителями современной ей художественной культуры. Перед зрителем лишь промелькнут странно горбоносый денди Чехов (О. Вавилов), успевающий лишь дать короткое наставление Вере Федоровне, как играть Нину Заречную, Горький (А. Кочетков), со своим сакраментальным «о», сообщающий, к общему удовольствию слушающих, что «писатели, как, впрочем, и актеры, самолюбивы, как пуделя», таинственный молодой Мейерхольд (П. Меркурьев), чьи творческие принципы фатально разошлись с принципами Комиссаржевской.

Между тем творчество актрисы при всей уникальности ее дарования было теснейшим образом связано с художественными исканиями современных ей деятелей русской культуры. Комиссаржевская постоянно стремилась обрести единомышленников или, со свойственной ей актерской восприимчивостью, разделить чьи-то взгляды, проникнуться чьей-то идеей. Так она нашла себя, почувствовала свой мир в чеховской «Чайке». Так в ее «стан» ненадолго пришел Мейерхольд, пришел, чтобы вместе со знаменитой актрисой осуществить общую мечту «о театре духа, о театре, в котором все внешнее зависит от внутреннего». В фильме же взаимоотношения Комиссаржевской с ее единомышленниками-современниками словно призваны иллюстрировать тезис о принципиальном внутреннем одиночестве героини, о поверхностности ее общественных связей. По сути все трое — и Чехов, и Горький, и Мейерхольд — в данном случае выступают лишь некими «знаками» той культурно-исторической реальности, которая окружала Комиссаржевскую в жизни. Творческий смысл отношений актрисы с каждым из огромных художественных миров, создателями которых были Чехов, Горький, Мейерхольд, а тем паче драматизм этих отношений, оказались совершенно не раскрытыми авторами картины, и они предпочли лишь намекнуть зрителям на то, что эти отношения существовали.

Однажды Комиссаржевская скажет в фильме: «Он поступил со мной жестоко... С тех пор я никого полюбить не могу... Пусто здесь». И покажет рукой на сердце. Отец, муж, сестра по очереди предают Веру в фильме. Не будем говорить о том, какую на самом деле огромную роль в человеческом становлении Веры сыграл Ф. П. Комиссаржевский и как страдала юная «графиня Муравьева» после измены мужа. Авторы художественного произведения всегда имеют право на вымысел, на интерпретацию исторического факта, явления, лица. Но убедительна ли эта Вера, замкнутая, принципиально одинокая, вечно гонимая, носящая в себе неисчерпаемую и безысходную женскую муку?

Н. Сайко, приглашенная на роль Комиссаржевской, оказалась в плену сложнейших творческих условий. Не имея возможности показать нам героиню в развитии ее человеческого, женского существа, она демонстрирует нам серию статических эмоциональных состояний, вернее, то постоянное состояние, в котором, по воле постановщика фильма, пребывает актриса: состояние душевного оцепенения, внутренней неподвижности. Кстати, вряд ли оно является тем состоянием, которое было характерно для беспокойного, вечно мятущегося таланта актрисы.

Надо заметить, что Комиссаржевская, показанная в фильме, резко отличается от сценарного образа Комиссаржевской. Если первая ни в облике своем, ни в манерах не проявляет никаких признаков изначальной актерской одаренности, то вторая — грациозное, органически артистичное существо, чей путь в искусство оказывается абсолютно естественным и чья личная драма лишь стимулирует ее профессиональное становление. Если героиня сценария, душевно пластичная, способная не только безудержно страдать, но и быть пронзительно счастливой, — образ, композиционно построенный в традициях отечественного психологического реализма, то Вера — Н. Сайко, с ее однокрасочностью, эмоциональной абстрактностью скорее героиня некоей притчи, где не важны конкретность, подробности душевной жизни персонажей — важен лейтмотив образа.

Действительно, изъяв Комиссаржевскую из ее общественной и профессиональной ситуации, авторы невольно сообщили рассказанной истории характер вневременной, характер

притчи, смысл которой получился довольно странным. Зрителям с самого начала напоминают, что Комиссаржевская умерла в Ташкенте от черной оспы. Тема смерти входит в фильм с первых минут, сначала как бы случайно: следует эпизод, в котором актриса узнает о смерти своей подруги, эпизод, никоим образом не связанный с развитием сюжета. Затем в быстро сменяющих друг друга картинах детства — смерть Гриши, младшего брата, в которой Вера оказывается невольной виновницей; затем — напоминание о смерти отца; и снова — Комиссаржевская в Ташкенте, подводящая итоги своей жизни. Каков же смысл подобного приема, зачем понадобилось создателям картины осенять траурной тенью всю жизнь актрисы? Что это? Выражение тщеты ее жизненных усилий? Проявление закономерности ее творческой судьбы? Концепция психологического облика знаменитой деятельницы русской сцены, чей жизненный и творческий путь становится здесь парафразом чеховской Нины Заречной? Вероятно, и первое, и второе, и третье. Но не забудем и про четвертое: фильм портретирует не только героиню, но еще и личность режиссера с его представлениями о судьбе Комиссаржевской, о природе таланта вообще, с его художественным вкусом.

Весьма любопытной и парадоксальной выглядит в фильме одна деталь: рассказ Веры о себе носит совершенно конкретный стилевой характер. Вся история ее души воспринимается самой героиней (разумеется, по воле режиссуры) как будто через призму поэтики символизма, того самого движения в европейской культуре, которое оказалось наиболее чуждым реальной Вере Комиссаржевской, чуждым по крайней мере в его отечественном театральном варианте — мейерхольдовском.

«Смотрите и слушайте, пришедшие сюда для забавы и смеха. Вот пройдет перед вами вся жизнь человека с ее темным началом и темным концом, с ее скорбями и радостями. Быстротечная жизнь человека», — возглашает бледный Пьеро из андреевской «Жизни человека». И эти слова, звучащие в эпизоде спектакля, специально поставленного для фильма, неожиданно оказываются ключевыми для его концепции. Концепции, по которой личность, судьба и смерть великой актрисы оказываются только поводом для пересказа некоей вечной истории «жизни женщины» — быстротечной, скорбной и в конечном счете бессмысленной.

Режиссерское решение развивает эту мысль. Вера живет в мире, где люди — всего лишь маски, носители определенных, вечных нравственных начал, где предметы почти теряют свое бытовое значение, обретая символический смысл.

Особенно показательно решение темы коротких взаимоотношений Веры с мужем (В. Доронин). Фигура мужа в данном случае — это символически обобщенная, психологически абстрактная фигура Бесчестного Соблазнителя Этот образ древен, как само искусство, мы находим его и в средневековых притчах о Добре и Зле. И, как всегда в притчах, здесь важен именно экстерьер явления, его внешняя выразительность. С начала и до конца графа сопровождают, как бы беря в раму его облик, «аксессуары»: хлыст наездника и чистопородные борзые.

Вот в сцене с женихом Вера снизу вверх смотрит на этого холеного красавца с равнодушным лицом, смотрит, внутренне обмирая, не тая восхищения внешним великолепием, открывшимся перед ней. Он так и останется в фильме «равнодушным красавцем», о душе которого не известно ничего.

Такими же однозначными, «внешними» окажутся в фильме и отец, благообразный, улыбчивый предатель (Ю. Козулин), мать, милая, слабая (Т. Абросимова), сестра — красавица Надежда (Г. Байкштите). Такими же «символами», или з н а к а м и, предстанут и Чехов, и Горький, и Мейерхольд.

И так же, как в символической драме, образы природы несут здесь особую смысловую нагрузку. Дождь, например, становится символом душевной непогоды, краха женской судьбы: мать под дождем прощается с отцом, решившим навсегда покинуть семью; Вера, гонимая смутным недобрым предчувствием, невзирая на ливень, отправляется с дачи в свою

городскую квартиру, чтобы убедиться в измене мужа. И там и здесь в поле зрительского внимания не случайно попадает зонтик: хрупкая женская игрушка, неспособная защитить от бушующего ненастья, но дающая некую иллюзию защиты, символ женской беззащитности героинь перед ударами Судьбы...

Таким образом история Комиссаржевской в фильме — своего рода женский вариант «жизни человека», «жизни женщины», причем «женщины вообще», но отнюдь не конкретного лица — великой актрисы начала века. Да, в картине есть несколько кратких сцен, показывающих Комиссаржевскую на сцене в ее наиболее известных ролях. Но существа дела эти иллюстративные кадры не меняют. Вместе с темой общественной значимости творчества Комиссаржевской из фильма выпала определенность ее профессионального лица, ибо одно не отделяется от другого в ее деятельности. Так, утратила смысл как объект художественного анализа и личность женщины, названной в фильме именем великой актрисы, ее манера чувствовать и переживать мир через собственное отношение к этому миру вылилась в фильме в концепцию судьбы великой актрисы как вечной «истории женщины». И возникло парадоксальное несоответствие между замыслом лирического монолога актрисы, душа которой так и осталась не раскрытой для зрителя, и законом жанра, в котором снят фильм.

Очевидно и то, что в фильме не произошло слияния двух начал, составляющих, по замыслу его создателей, образ Комиссаржевской. Лирическое, субъективное — монологическое — начало, заявленное уже в сценарии и окрашивающее все повествование, и объективное начало, воплощаемое Н. Сайко, так и оказались параллельно существующими. Героиня, сыгранная актрисой, все-таки в силу особенности актерского искусства — достаточно конкретна, в то время как «лирическая героиня» — автор повествования, смоделированная постановщиком картины, так и не проявила себя в отношении к окружающему ее миру. Душа Комиссаржевской остается за кадром.

И вот перед нами на экране д а м а, эпизоды жизни которой сменяют друг друга с непонятной быстротой. Появляются и исчезают картины ее детства, юности, зрелых лет, но мир, окружающий ее, так и остается непознанным, отстраненным, почти не соприкасаясь и не пересекаясь с личностным миром героини Н. Сайко.

И снова, и снова дама в платье немного чопорного фасона по моде начала века вглядывается в зеркало, и зеркало отвечает ей изображением дамы в платье немного чопорного фасона по моде начала века.

Премии имени А. П. Довженко

В 1981 году медалями имени А. П. Довженко за создание лучших кинопроизведений на героико-патриотическую тему награждены:

Золотой медалью

Володарский Эдуард Яковлевич, автор сценария, **Чухрай Павел Григорьевич,** режиссер, **Спиридонов Вадим Семенович,** актер, — за создание кинофильма «Люди в океане» (производство киностудии «Мосфильм»).

Серебряными медалями

Рапопорт Кирилл Иосифович, Кулешов Александр Петрович — авторы сценария, **Борецкий Юрий Александрович,** режиссер, — за создание кинофильма «Жизнь моя — армия» (производство Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького);

Шустров Борис Николаевич, автор сценария, **Паскарь Василий Яковлевич,** режиссер, **Чуря Владимир Андреевич,** оператор, — за создание кинофильма «Большая малая война» (производство киностудии «Молдова-филм»);

Кочетков Александр Степанович, режиссер, — за создание кинофильма «Солдаты народа, солдаты мира» (производство Центральной студии документальных фильмов).

М. Кузнецов

Противоречия характера

— Михаил Артемьевич, роль Фомы Лукаша, председателя колхоза, недавно исполненная вами в кинофильме «Тайное голосование», позволяет говорить о новых, неожиданных красках на вашей актерской палитре. Ваши прежние экранные герои — исключая, пожалуй, жестко выстроенную роль опричника Федора Басманова из фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный» — были выписаны словно мягкими акварельными мазками. Лукаш же — густая, плотная живопись, характер сильный, крутой. Что побудило вас взяться за такую — так мне во всяком случае представляется — непривычную роль?

— На мой взгляд, актерское искусство — как и писательский, в особенности поэтический, труд — имеет биографическую, исповедальную основу. Когда роль ложится на что-то пережитое, прочувствованное тобой лично, актер начинает работать над образом не как исполнитель, более или менее выразительно повторяющий написанные кем-то слова, а как человек, как самостоятельный художник, вкладывающий в роль все свое существо.

Я родился в маленьком подмосковном городе Ногинске (тогда он еще назывался Богородск), но после смерти отца, ребенком я оказался в деревне. Там и началось мое становление как человека. Жизнь, которую я видел в детстве, была жизнью крестьянской: посев, сенокос, жатва, молотьба — все проходило через мое детское сердце. А детство — фундамент души: память о первых радостях и горестях, о первых опытах познания мира остается у человека на всю жизнь. Даже сегодня, уже давно превратившись в городского жителя, я нет-нет да и почувствую тягу к селу.

Поэтому, когда мне дали прочесть сценарий Анатолия Стреляного «Тайное голосование», посвященный проблемам современной деревни, во мне словно проснулись мои детские воспоминания, заработала фантазия и сразу захотелось играть.

Надо сказать, что во время кинопроб моя кандидатура вызывала возражения: члены худсовета «не увидели» меня в роли Лукаша. Очевидно, им мешал осевший в памяти «суммарный» груз моих прежних ролей — тех, что я играл лет тридцать назад. Но, к счастью, режиссеру будущего фильма В. Гурьянову удалось убедить худсовет, и я был утвержден на роль.

— Вы говорите о детских воспоминаниях, формирующих душу, о возвращении к пережитому и прочувствованному вами, когда вы были еще ребенком. Однако можно ли на этом основании считать Лукаша героем лирическим, вобравшим в себя ваш собственный человеческий опыт?

— Конечно, нет. Лукаш, как мне кажется, совершенно не похож на меня, не похож и на моих прежних героев, он действительно характер для меня неожиданный, непривычный. Но вот проблемы колхозной, сельской жизни, через которые он раскрывается, проблемы организации этой жизни не чужды мне, вызывают неизменное сочувствие. А именно эти проблемы встают за нелегкой, не поддающейся однозначной оценке судьбой Фомы Лукаша.

Он — из тех, кого называют «волевыми» руководителями. Он — прямолинеен, властен, обладает клокочущим темпераментом и даже излучает некое обаяние властности. Потребность повелевать стала для него органичной, и Лукаш уже не замечает в себе ни заносчивости, ни грубости. Но этот нередко больно ранящий окружающих человек сам оказывается легко ранимым, и тогда в нем прорывается что-то детское, незащищенное.

Смелая прозорливость сочетается в Лукаше с наивно безапелляционным, упрощающим суть явлений делением их на «черное» и «белое» — игры светотени не существует для него.

— Как же вы относитесь к подобному социальному типу?

— Я таких руководителей не очень люблю. Но они еще существуют, и в каких-то ситуациях, в каких-то границах еще нужны. Такие, как Лукаш, еще делают свое дело, так ска-

зать, выстреливают свои последние патроны, а переделывать им себя уже поздно: какие есть — такие они и есть, руководить по-новому, так, как требует от руководителя меняющаяся жизнь, им уже не удается. Конечно, это не возрастная проблема — многие сверстники Лукаша превосходно, с достоинством и удачно овладели новым подходом к делу, теми методами работы, которые характерны для наших дней. Проблема Лукаша — проблема «типологическая», так я думаю.

Скажу и о другом. Нельзя забывать, что благодаря энергии именно таких людей, как Фома Михайлович Лукаш, колхозный строй победил и утвердился навсегда еще на рубеже 20—30-х годов.

Лукаш, таким образом, фигура исторически вполне определенная. У нашего героя был даже конкретный жизненный прототип — выдающийся председатель одного из украинских колхозов. Прототип Лукаша можно, впрочем, найти не только в сфере сельского хозяйства. В работе мне часто и, видимо, не случайно вспоминался, к примеру, один очень известный кинорежиссер, ныне покойный. Это была яркая и по-своему очень сложная фигура. Его любили не все: порой он бывал слишком грозен, порой — даже криклив, но он талантливо, работая на износ, делал картины, нужные зрителю-современнику, чутко улавливал настроения, распространенные в обществе. С энергией и талантом руководил делом, которое было ему поручено партией.

Думаю, что в характере этого выдающегося мастера советского кинематографа ярко выразились многие особенности, характерные и для Лукаша.

Я не хотел бы сниматься у этого режиссера (хотя и снялся в одном его фильме), как не хотел бы, чтобы мной руководил Лукаш, хотя у меня были и такие руководители. Сегодня мне как актеру и человеку, увлеченному тем новым, что чувствуется в жизни, особенно интересна та социально-историческая коллизия, которая проступает за характером Лукаша. Ее объективное, свободное от какой бы то ни было тенденциозности исследование, по-моему, очень актуально. Поэтому-то неблизкий мне по-человечески Лукаш как тип заинтересовал меня еще и очень лично — не как роль, а именно как общественно значимый тип.

— Есть ли что-то, что вам дорого, близко в вашем герое?

— Да, конечно. Прежде всего то, что он — неравнодушный человек. Увы, он не очень культурен, не очень образован, но он не равнодушен ко всему тому, что делается на его, на нашей земле. Он в самом прямом и точном смысле этого слова — патриот своей страны и своего колхоза.

К тому же Фома Лукаш — человек интересный, своеобразный, яркий и от природы богато одаренный. Если хотите, это в каком-то смысле «колхозный Чапаев», поставленный в обстановку 70-х годов. Ему бы образование — он бы стал руководителем государственного масштаба. К сожалению, жизнь он прожил нелегкую, много от него требовавшую, но не все ему позволившую: например, систематическую учебу.

— В фильме сталкиваются два типа руководителя: «волевой» Лукаш и «деловой» Иванченко, представляющий собой тип вызывающего столько споров энергичного, рожденного эпохой НТР «человека со стороны». Как вы рассматриваете соотношение этих фигур в современной жизни?

— Лукаш совершенно трезво подходит к «проблеме поколений». Умом он понимает, что передает свое дело в руки более образованному, более современному, более молодому человеку. Не случайно он так ревностно относится к Иванченко — ведь тот его преемник, ему в руки перейдет штурвал, у которого столько лет стоял Лукаш. Но Лукаша не может не насторожить рационализм Иванченко, и всем своим поведением Фома словно внушает своему преемнику: «Знания-то знаниями, но что они без любви к людям, без понимания людей? Ты будь человеком, а не руководящей единицей — люби людей, люби землю и тогда, если к этой любви приложатся и твои знания, то ты и такие, как ты, молодые широко шагнете, многого добьетесь». Заметьте: Лукаш на каждом шагу испытывает, проверяет Иванченко — обладает ли тот качествами, необходимыми для руководителя-воспитателя, а не только «делового человека»?

Но беда в том, что к «новому» человеку Лукаш механически прикладывает старые мерки, тип руководителя, кажущийся Лукашу образцовым, таит в себе и некоторые устаревшие черты. Его спор с Иванченко поэтому развивается неоднозначно. В нем Лукаш, как и Иванченко, — прав и не прав. Они оба — не идеальные герои: у каждого свои сильные и свои слабые стороны, оба работают честно, с увлечением и оба не свободны от ошибок и не лучших решений.

— Поэтому-то благие намерения Лукаша порой расходятся с объективными результатами его деятельности? Вот один из узловых конфликтов фильма. Волею случая Иванченко оказывается временным заместителем Лукаша и по просьбе колхозников вносит изменение в их рабочий график. Лукаш возвращается в свой кабинет и, разгневанный, отменяет нововведение. Поскольку внятной аргументации его действий мы не слышим, то складывается парадоксальная, в системе представлений Лукаша, ситуация: «черствый

рационалист» прислушивается к мнению трудящихся и идет им навстречу, а «душевный» руководитель игнорирует их нужды...

— Совершенно верно. Вы помните следующую — кстати, остроумно задуманную и поставленную — сцену фильма: Лукаш поучает Иванченко, как следует реагировать на «предложение снизу»? Идет воображаемое, «гипотетическое» собрание — то беря нахрапом, то надавливая на чувствительные струнки в душах выступающих, то «компрометирующим» вопросом «нейтрализуя» возможных оппонентов, Лукаш «перетягивает» собрание на свою сторону — да так осторожно и ловко, что сами колхозники не замечают, что голосуют уже не за то решение, которое они выдвинули, а за противоположное. Лукаш здесь дает на деле не урок «сердцеведения», а демонстрирует образец изощренного искусства манипулирования людским сознанием. Лукаш не столько руководит людьми, сколько играет на их слабостях. Так мы убеждаемся, что методы Лукаша еще в достаточной степени популярны, и в этом одна из причин того, что колхозники тайным голосованием вновь избирают на пост председателя Лукаша, а не его возможного преемника Иванченко. Один из героев рассуждает примерно так: «Лукаш гаркнет, за грудки тебя возьмет — и все сделаешь, как миленький. А что — Иванченко? Зануда — одни разговоры об эффективности да о сознательности». Очевидно, такое мнение не единично...

— Все правильно, но как объяснить в таком случае патетику финала в фильме, которая объективно приводит к безоговорочному прославлению Лукаша? Хорошо ли в самом деле, что люди, руководимые Лукашом, очевидно, привыкли к «волевому» нажиму и просто боятся каких бы то ни было перемен? Не слишком ли поспешно сброшен со счетов Иванченко, ведь сегодня на повестке дня стоит именно борьба за рациональное и эффективное ведение сельского хозяйства?

— Менее всего мы стремились к канонизации Лукаша, к превращению его в образец для подражания. Кстати, один из вариантов сценария кончался так: Лукаш умирал в тот момент, когда узнавал о своем избрании, и пост председателя оставался за Иванченко. То есть случайные людские ошибки не в силах изменить ход исторического времени — оно изживает тип руководителя, воплощенный в образе Лукаша. Так было задумано, но так, к сожалению, не было сделано. Возможно, это и породило тот крен в сторону полного оправдания Лукаша, о котором вы говорили. Ну а причина изменения финала слишком хорошо известна — это все та же наша робость перед острыми углами проблемного искусства. Эта робость даже заставляет забыть о таких примерах мужественного разговора о трудностях и победах современной колхозной деревни, как проза писателей Абрамова, Распутина, Астафьева, Шукшина... Их произведения мне особенно дороги в современной советской литературе. И обидно, что наш кинематограф отстает от литературы в разработке и изображении конфликтов сельской жизни. После ряда удачных работ в кино недавнего прошлого, увы, сейчас не вспомнить картин, которые с такой же бескомпромиссной последовательностью рассказывали бы правду о колхозной деревне.

Интервью вел О. Ковалов

Альберт Филозов

Внутреннее и внешнее в роли

— Альберт Леонидович, одиннадцать лет назад вы впервые вышли на съемочную площадку, последние годы вы снимаетесь особенно много, в разных ролях на разных студиях. Считаете ли вы, что ваши отношения с кинематографом сложились счастливо?

— И да и нет. Да — потому что кинематограф подарил мне возможность работать много, работать каждый день, а это и есть, по-моему, величайшее счастье. Меня глубоко волнуют не только «пики» актерской профессии, моменты заветнейших озарений, какие не так уж часто дарит нам судьба, но и будни с их скромными задачами и скромными достижениями. Я вообще принадлежу к числу тех актеров, которые считают, что профессионализм, мастерство нарабатываются годами постоянного напряженного труда, что

артисту необходим тренинг, как спортсмену или музыканту. В противном случае угрожает опасность расслабиться, растерять что-то важное. И оказаться неподготовленным к единственной, вожделенной, главной в твоей жизни роли, когда она появится. Вот почему в ожидании встречи с такой ролью становишься невольно «адвокатом» и не слишком глубокого, не слишком самобытного, не слишком интересного характера, пытаешься оживить его, показать реального человека — не всегда это, конечно же, удается. Вот тут-то и подкарауливает актера другая опасность — опасность самоповтора, когда на материале вялом, невыразительном начинаешь выстраивать образ, который хоть чем-нибудь запомнился бы зрителю. Пытаешься «камуфлировать» пустоту и серость, и появляется псевдосложность, псевдонеоднозначность — та самая «мнимость», которую играешь с помощью штампов, чужих, заимствованных или своих, взятых из прошлой картины, — не важно. Это и есть та не разрешенная пока мною антиномия: «ежедневная работа — творчество», не позволившая мне на ваш вопрос, счастлив ли я в кино, ответить решительным: «Да».

Для меня, как и для всякого актера, очень важно наполнение, содержание роли: чем сложнее оно, чем труднее поддается тебе, расставляя ловушки и озадачивая неожиданностями, тем интереснее работать. Я сегодня скучаю, несмотря на мою влюбленность в самый процесс работы, игры, когда мне предлагают бедную драматургию, мне надоело играть людей, до конца ясных сразу же, после первого знакомства со сценарием, надоело усложнять, выдумывать и додумывать. Мне хочется, наоборот, копаться в материале роли, с трудом пробираясь к ее сути. Такая возможность представляется нечасто.

Мне редко приходилось играть характер динамический, развивающийся на протяжении фильма, с внутренним кризисом, переломом. Это совсем не значит, что мои герои были заведомо обречены на однозначность, ведь и сложный характер может быть статичным, он может строиться на другом: проявляться по-разному во взаимодействии с изменчивой, подвижной окружающей действительностью, хотя сам он «задан» — для меня, актера, — с самого начала. Таков, например, мой управляющий поместьем из недавнего фильма В. Рубинчика «Дикая охота короля Стаха», фильма, причудливо сочетающего подчеркнуто таинственную, сказовую манеру и жесткую сатиру, гротеск, напевность легенды и грубую прозу реальности. Поэтика картины определила и мои актерские задачи, сниматься мне было интересно, интересно и непросто. Зритель должен был лишь к концу фильма понять моего героя, я же знал его прекрасно с самого начала. Поэтому и мне очень важно было в этой роли одновременно и тайну свою сохранить — «всегда быть в маске», — и немножко приоткрыть лицо, сыграть этот образ как бы и изнутри, и со стороны, отойти на шаг, потому что мой управляющий слишком умен, ироничен, чтобы вполне серьезно относиться к «злодействам», им же самим творимым, к роли, ему отведенной.

Не уверен, что получилось все задуманное, но в чем-то эта работа была еще и «вызовом» всем моим прежним «злодеям», которых я сыграл предостаточно — сейчас от таких одномерных ролей я отказываюсь, несмотря на всю свою любовь к актерским будням и постоянному труду на съемочной площадке.

Впрочем, кинематограф сейчас, как видно, идет мне навстречу и по-своему помогает в борьбе со стереотипными ролями, которые можно, пожалуй, даже разделить на две категории: первая — уже упомянутые мною «злодеи», вторая — «положительные чудаки», такие, как, например, в фильмах «Тихоня» и «Великий укротитель».

Недавно я завершил работу в экранизации известной сказки А. Погорельского «Черная курица, или Подземные жители». Режиссер В. Гресь предложил мне сыграть в его фильме не просто интересную, психологически насыщенную роль, но сразу две такие роли: сказочного учителя и сказочного министра.

Учитель Иван Карлович — человек доброжелательный, искренне любящий своего ученика Алешу, которому он стремится передать опыт собственной жизни, предостерегая от ошибок и наставляя на путь истины. Однако для того, чтобы стать учителем жизни в подлинном смысле, Ивану Карловичу не хватает умения соединять слово с делом. Прекраснодушно рассуждая о том о сем, улыбчивый Иван Карлович в решительный момент, когда секут его любимого ученика Алешу, бездействует. Собственно, тут и становится очевидным, что розовые очки, с помощью которых Иван Карлович отгораживается от мира,— инструмент далеко не безобидный, не безопасный для окружающих. В милом, добром и в общем-то честном Иване Карловиче розовые очки скрывают безвольного, бездействующего, всегда готового к компромиссам человека.

А рядом с учителем — министр Черная курица, который в противоположность Ивану Карловичу далек от приукрашивания жизни и предпочитает трезво оценивать положение дел. Он, к примеру, заранее предчувствует, что Алеша способен предать Подземных Жителей. Но тем больше у него потом, когда Алеша действительно совершает предательство,

оснований без удивления и негодования поверить в раскаяние мальчика: в каждом человеке есть и хорошее и дурное, надо только помочь хорошему возобладать над дурным.

Как видите, полноценный, интересный материал дает не только возможность «поиграть», получить от съемок чисто профессиональное удовлетворение, но и выйти к разговору о серьезных современных проблемах даже в самом что ни на есть сказочном фильме. Вопросы, которые рождаются в противостоянии образов учителя Ивана Карловича и министра Черная курица, смыкаются для меня с теми, что поставлены в новом фильме И. Фрэза «Вам и не снилось...», где я играю человека, вся жизнь которого построена на компромиссах, сводится к пассивному прозябанию и движению по воле волн. Герой живет с женой, которую давно не любит, и не находит в себе сил изменить свою судьбу. Он видит, как жена на его глазах калечит жизнь сына, но даже не пытается противостоять ей, лишь бы все было тихо-смирно.

Роль в фильме «Вам и не снилось....» у меня не главная. Родителям героя в детских картинах, как правило, отводится место где-то на периферии сюжета. Но появление именно такого отца в детском фильме кажется мне не случайным. Наш кинематограф, да и театр (возьмите хотя бы спектакль «Взрослая дочь молодого человека») все чаще обращаются к тем нравственным, этическим проблемам, с которыми столкнулось и сталкивается по сей день поколение 40-летних, поколение моих сверстников. Как от юношеского максимализма, от романтической веры в прекрасные идеалы перейти к «прозе жизни», не утратив воли к жизни и не обретя пресловутого «умения жить»? Как не скатиться на путь бесконечных маленьких и больших компромиссов, не стать человеком пассивным, устраняющимся от реальности, но не превратиться и в нахрапистого прагматика? Исторический, духовный опыт нашего поколения не всегда дает однозначные ответы на эти вопросы. Но тем интереснее и значительнее этот опыт для современных художников, тем более важный материал для исследования он представляет. Ведь ответ на такой вопрос есть. Он в жизни, в опыте историческом, нравственном — нашего поколения, нашего народа.

— *Не кажется ли вам, что активизация вашей кинематографической деятельности — семь фильмов только за последний год! — связана отчасти и с вашей собственной эволюцией, с некоторыми изменениями, которые претерпела, на мой взгляд, ваша актерская техника? Ведь при всей сдержанности, закрытости, невыявленности решений, которые отличают и теперь ваши работы, в них заметно гораздо большее, чем прежде, внимание к внешней стороне роли, стремление наделить своего героя индивидуально значимой пластикой. Это в первую очередь проявилось в спектакле Театра имени К. С. Станиславского «Взрослая дочь молодого человека» и в картине С. Любшина «Три года».*

— Вы знаете, актеру очень трудно бывает взглянуть на себя со стороны, есть мнение, что самоанализ даже противопоказан актерской природе, он может лишить актера непосредственности, простодушной, обезоруживающей зрителя безыскусности. Поэтому мы редко «копаемся» в себе и поэтому же (не только, конечно, поэтому) склонны приписывать внимание или невнимание к нам режиссеров причинам, лежащим вне нас, актеров. Но если все же заставить себя подумать, вспомнить все свои роли и попытаться окинуть их критическим взором, словно это не твои вовсе работы, а твоего коллеги, тогда получится примерно такая картина.

Я учился в Школе-студии МХАТа. Оттуда я вынес убеждение, что если образ правильно понят, верно прочувствован, то каждое душевное движение героя как бы само собой получит адекватную форму. Поэтому раньше я вообще никогда не думал специально о проблемах внешней выразительности, об актерской технике, считая, что средства передачи внутренних, психологических нюансов характера не только вторичны, не только диктуются внутренним содержанием роли, но и рождаются спонтанно, одновременно с постижением сути образа.

Помню, какое сопротивление оказывал я режиссерам-дебютантам А. Стефановичу и О. Гвасалия, работая с ними над образом главного героя в фильме «Вид на жительство», когда они, ученики Л. В. Кулешова, пытались заставить меня искать особое — жесткое, значимое — пластическое решение роли. Они убеждали меня, что именно пластика человека в момент наивысшего нервного напряжения позволяет верно воссоздать его внутренний мир. Я видел в такой системе взглядов лишь формальный эксперимент, мы спорили, совершенно не понимая друг друга. Но как бы мне тогда ни было трудно, что-то, видимо, все-таки запало в мое актерское сознание, и вот, когда режиссеры, поняв всю безнадежность борьбы, «отстали» от меня, я, поначалу сам того не замечая, стал выполнять задачи, которые они передо мной ставили: появились странные, «не мои» жесты, несвойственные мне движения и интонации. Я понял, что пластика человека, попавшего — по своей собственной вине — в чуждый, враждебный ему мир буржуазной цивилизации, должна быть пластикой загнанного зверя.

Он скован, зажат и в то же время суетлив, он жалок и предельно не приспособлен к окружающей среде; одни глаза его живут напряженной, как бы совершенно отдельной от него жизнью.

И все-таки эта работа лишь наметила для меня проблему поиска выразительных средств. Всерьез я стал думать о ней только теперь. Вспоминая свои прежние роли, я прихожу к выводу, что на «крупном плане», где нельзя сыграть, а можно, по моему глубокому убеждению, только прожить, у меня, может быть, что-то и выходило, но на «среднем», где внутреннее состояние героя должно проявиться лишь в пластике, в едва приметном повороте головы или в движении руки, — там у меня чаще всего ничего не получалось. Мне и сегодня трудно играть «без глаз», «без лица». В этой связи я с восхищением думаю о таком мастере, как Е. Евстигнеев: в фильме «Семнадцать мгновений весны» он шел по улице, опьяненный воздухом свободы, — так это было записано в сценарии, такая сверхзадача поставлена была перед ним режиссером, — шел без единого слова, на общем плане, просто шел, но все, что нужно было, сказал о самочувствии, даже о характере своего героя своей «физикой», походкой, пластикой. Я так не умею. Может быть, по природе своей я не способен на дерзкую раскованность движений. Я всегда был очень сдержан и никогда, даже в детстве, не ходил «свободной» походкой, не жестикулировал, не «разговаривал» руками. Раньше, однако, я не осознавал специфику своих психофизических данных и не стремился избавиться от того, что было определенным тормозом в актерской работе. Теперь же я много думаю — всегда, конечно, предметно, в применении к конкретной роли — над тем, как преодолеть пластическую скованность, сценическую невыявленность. Видите, вы оказались правы, говоря об определенных изменениях в моей актерской технике — они, конечно же, осознанны и дались мне не так уж легко.

Очень помогла мне в пересмотре профессиональных взглядов последняя театральная работа — роль главного героя в пьесе В. Славкина «Взрослая дочь молодого человека». С другой стороны, вы правильно подметили, что, не изменись в чем-то моя актерская техника, эта роль не могла бы состояться. Для того чтобы сыграть Бэмса — бывшего «короля рок-н-ролла», «короля джаза», — мне были необходимы абсолютная внутренняя и внешняя свобода, предельная раскованность, выразительность пластики. Пластика должна была стать способом показа самой сути образа, его внутреннего наполнения. Эта задача и оказалась для меня особенно сложной.

Работа в спектакле «Взрослая дочь молодого человека» стала для меня этапной — она многое как бы завершила, подытожила. И в то же время наметила какие-то перспективы.

Так, например, если говорить о выразительных средствах, то мне и сегодня кажется, что яркие, резкие краски мне противопоказаны, я актер не эксцентрический, не характерный. Сейчас мне поэтому очень трудно: я снимаюсь в комедии, в главной роли. Не буду пока говорить об этой работе, скажу только, что приходится отчаянно ломать себя. Есть актеры, умеющие блестяще представлять, умеющие разыграть, именно разыграть, а не сыграть, трюк на открытом комизме, на откровенном лицедействе, показе, как будто блестящий, очень сложный и одновременно смешной фокус показывают. Я не умею быть таким фокусником. В любой, даже заведомо нереальной комедийной ситуации я ищу жизненную правду, психологический подтекст, ищу потому, что без этого не могу, без этого мне не сыграть. Главное для меня — внутренняя жизнь роли, если она будет органична, органичным будет и все остальное, внешнее. Поэтому мне трудно играть в эксцентрической комедии, где, по условиям жанра, внешняя сторона роли приобретает первостепенное значение. Для меня способ существования в образе всегда был один: прожить роль, пропустить ее через себя.

— Но ведь далеко не всегда, наверное, особенно в кинематографе, где приходится встречаться с самыми разными режиссерскими установками, предлагается тот способ освоения роли, который вас абсолютно устраивает?

— Я принадлежу к числу «режиссерских» актеров, которые всегда стараются проникнуть в режиссерский замысел, увидеть глазами режиссера целое, выполнить задачи, которые он передо мной ставит. И с доверием отношусь к тому методу работы, который предлагает постановщик, учусь этому методу.

Например, работа с Анатолием Васильевым — в театре и на телевидении — предполагала определенную перестройку, но я поверил в ее необходимость и с радостью повиновался.

Я считал себя актером рациональным, шел всегда от постижения конкретных «маленьких» задач роли. Васильев же репетирует так называемым этюдным методом, он предоставляет актеру полную свободу, а на самом деле уверенно ведет его в ту сторону, какую наметил. Он дает актерам целую серию этюдов, прямо не связанных с сюжетом пьесы, иногда даже обратных по смыслу. Если, допустим, по тексту мне надо человека выгнать, мы разыгрываем сцену, в которой я пытаюсь своего

партнера удержать, и эта противоположная ситуация неожиданно рождает во мне органичное и непреодолимое желание его выгнать, возникает живая, непосредственная эмоция, и возникает она уже облеченной в органическую, единственно возможную для героя форму. И контакт с партнером ощущаешь, и не испытываешь мучительного разлада между внутренним содержанием эпизода и средствами, которыми пытаешься это содержание выразить.

Каким бы методом ни репетировал режиссер, какой бы способ освоения роли ни предлагал, я всегда готов принять новые, пусть даже непривычные для меня условия. Важно лишь, чтобы не только я был «режиссерским» актером, но и постановщик фильма был «актерским», думающим об исполнителе режиссером. Так работают А. Алов и В. Наумов. В фильме «Тегеран-43» они поставили передо мной довольно сложную актерскую задачу: сыграть человека по кличке Палач, которого Гитлер посылает на Тегеранскую конференцию с заданием убить трех главных ее участников. Это человек абсолютно бесстрастный, без эмоций, он весь — холодная расчетливость. А сложность задачи состояла в том, что моего героя нельзя было оправдывать: это было бы безнравственным. Мне же, актеру, окончившему школу-студию МХАТа, было трудно сыграть целиком злого человека, не пытаясь найти, где он добрый. Режиссеры не боролись со мной в этом смысле, но терпеливо доказывали безосновательность моих попыток хоть в чем-то оправдать героя и убедили меня. По-другому строилась работа с С. Кулишом в фильме «Взлет». Он не стремился ничего объяснять предварительно, а прямо вводил в атмосферу эпизода, который предстояло сыграть, вводил в состояние героя в этом эпизоде. Эта манера также показалась мне интересной.

Но, пожалуй, особенно легко и естественно для меня строилась работа в фильме С. Любшина и Д. Долинина по повести А. П. Чехова «Три года». Это самая дорогая для меня роль в кино за последнее время. Режиссура не пыталась переосмыслить, «пересоздать» повесть Чехова, просто хотела перевести ее с языка прозы на язык кино, на язык актерской игры. Только правда, только органика возможны были в этом фильме, любая ложь, любая фальшь моментально бросились бы в глаза рядом с игрой Любшина — исполнителя главной роли.

Мне в этом фильме предстояло решить довольно сложную задачу: сыграть сумасшедшего, но без откровенной патологии, а вскрывая прежде всего сам механизм развития его душевной болезни, ее причины.

Федор Лаптев, которого я играю, родной брат главного героя, человек прежде всего страдающий. В нем борются настойчивое желание, даже необходимость, потребность самореализации, самоутверждения, осуществления себя как личности и одновременно невозможность добиться этого потому, что груз лабазного воспитания, тяжелая атмосфера купеческого дома Лаптевых оказываются для него непреодолимыми. Рабское, плебейское есть и в его брате, это та самая болезнь, которая парализует волю, разрушает личность, доводит до сумасшествия Федора. Мне очень хотелось, чтобы его сумасшествие не было случайным, неожиданным для зрителя, чтобы оно возникало в герое постепенно, в результате сложной внутренней эволюции. Что же касается пластического решения роли, то я о нем вообще специально не думал. Главным было прожить, прочувствовать своими нервами духовный кризис, болезнь моего героя, а внешние выразительные средства пришли сами собой, мы с постановщиками картины их специально не обговаривали, специально на этом не останавливались. Нам вообще не приходилось много говорить о роли, это было не нужно: мы легко понимали друг друга и чувствовали друг друга как партнеры. Может быть, этому помогла вся атмосфера съемок фильма, такая атмосфера редко бывает даже в хорошем театре. Помогла этому и актерская манера С. Любшина, который как партнер строит чужую роль как бы изнутри, словно сам ее играет.

...От интересной работы не устаешь, наоборот, набираешься сил, и рождается ощущение легкости, уверенности, свободы. Готов работать безостановочно. Был бы только материал.

Когда мне присылают новый сценарий, я с надеждой открываю первую его страницу: может быть, на этот раз посчастливится и меня ждет настоящая роль?..

Интервью вела Е. Колесникова

Юрий Ракша

«Любите живопись, поэты!»

Беседу вел Е. Левин

Ю. Ракша. Киноведы редко пишут о работе кинохудожников. Как ты думаешь, почему?

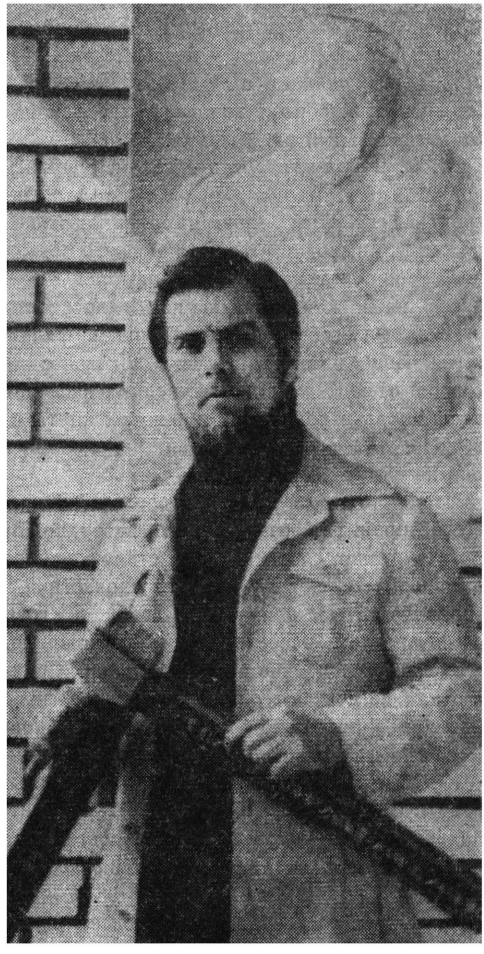
Е. Левин. Вопрос застал меня врасплох! Видимо, причин несколько. Среди них — и недостаточное знание материала, и отсутствие киноведческой специализации в этой области....

Ю. Р. Проще сказать — нет специалистов?

Е. Л. Почти нет. Изобразительное решение фильма вообще анализируется редко и скупо.

Ю. Р. Но почему?

Е. Л. Не знаю. Давай подумаем. Может быть, все дело в том, что анализ этот сопряжен со значительными трудностями? Ведь объект исследования очень сложен. Изобразительный ряд фильма состоит из многих компонентов, не так ли? Он создается оператором и художником, их образные решения синтезируются режиссером и превращаются в новое художественное качество. Как выделить в нем то, что принадлежит только художнику? Синтез потому и синтез, что в нем составные элементы неразличимы и неразделимы.



Юрий Ракша

Ю. Р. Но мы-то знаем, что это за элементы! И можем их оценить. Синтез — итог, результат, но ведь есть и начало, есть творческий процесс — у каждого из авторов фильма, в том числе и у художника. Он работает в своей области, использует свои выразительные средства, дает свои решения — разве нельзя о них судить по результату?

Е. Л. Можно, но трудно. Я бы, например, не взялся. Но очень интересно услышать

рассказ кинохудожника о том, как он работает, какими выразительными средствами пользуется, как рождаются у него образные решения, как оценивает он результаты своей работы и общий итог коллективных усилий — изобразительный ряд фильма.

Ю. Р. Я буду говорить об этом, опираясь на конкретный материал, причем не только на свой собственный, избегая теоретических положений, выводов, формулировок. Ведь все общие проблемы нашей профессии встают перед нами каждый раз как непосредственные задачи, поставленные данным фильмом, вытекающие из его замысла. А в связи с ними, говоря о поисках художественных решений и о самих этих решениях, можно рискнуть и на выводы более общего характера. Разумеется, они не будут рецептурными.

Итак, кто такой художник фильма? Один из его авторов. Провозгласить это нетрудно. Вряд ли кто станет спорить. Но я ставлю вопрос не о приоритете, потому что это схоластика, которая часто подменяет суть дела, я говорю о внутреннем чувстве самого художника, о его профессиональном самосознании. Считают его или не считают одним из авторов фильма, кинохудожник должен себя ощущать таковым.

Е. Л. Выскажись об этом подробнее.

Ю. Р. Мне кажется, большую роль здесь играет субъективный момент: многое зависит от одаренности и творческой склонности художника, а также от характера конкретного материала.

Е. Л. Это последнее мне не совсем понятно.

Ю. Р. Очень важно, увлекает ли меня данный материал, соответствует ли он моим интересам. В «чужом» материале я вряд ли буду работать с ответственным сознанием того, что я один из создателей фильма. И еще один момент хочу подчеркнуть — важность взаимопонимания с режиссером, контакта с оператором. В итоге все зависит от того, насколько состоятелен наш творческий союз. Ведь часто бывает так, что фильм собираются делать совершенно разные люди. А искра высекается только тогда, когда совпадают если не все, то хотя бы главные компоненты: гражданская позиция, творческие устремления, пластическое видение, ощущение ритма. Затрагивая эту проблему, думаешь об истоках творческих, о корнях, о том, что зовется чувством родины. У художника должны быть вещи, ему наиболее близкие, материал, который ему наиболее родствен, потому что он связан с местом, где он родился и рос, с первыми впечатлениями от природы, от людей, от отчего дома. У каждого есть материал, который близок тому, в котором мы формируемся, складываемся и осознаем себя. К этому мы, наверное, еще вернемся. Если же говорить об авторской роли художника в фильме, то я отстаиваю коренное положение: художник должен быть на картине с первого до последнего дня работы над ней. Нам нужно вдохновение длиною в год. Для меня это заявление — программное.

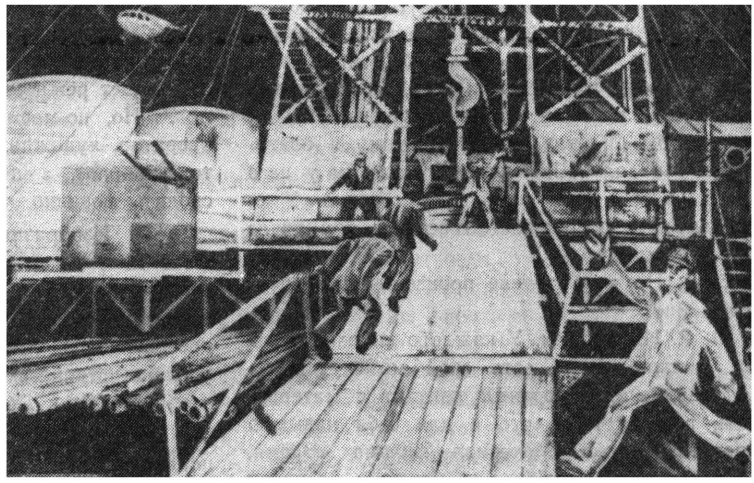
Итак, разговор о первенстве — схоластичен: каждый из авторов фильма полностью может раскрыть себя только в полноценном творческом взаимодействии со всеми остальными.

Е. Л. Здесь тоже, как видим, господствует монтажный принцип.

Ю. Р. Меня не оставляет ощущение, что когда я начинал 15 лет назад, над фильмами работали немного по-другому, чем теперь. Было сознание, что картину делаем навсегда — не времянку, не однодневку, а непреходящую ценность. Для всех нас это было очень важным обстоятельством. В последние годы, я замечаю, многие работают, как бы отрабатывая службу. Конечно, не все. Но сейчас, когда резко увеличилось количество фильмов, особенно телевизионных и многосерийных, понизилась требовательность к качеству картин. А это развращает. Кинематографисты сплошь и рядом идут на недопустимые компромиссы и невосполнимые потери. В потоке легче затеряться ремесленничеству, а похожесть многих безликих лент как бы оправдывает их существование: я, мол, не хуже других.

Е. Л. Однако, вероятно, развитие кинематографа определяют не эти фильмы, хотя и они не случайны, а подлинно художественные произведения?

Ю. Р. Но разрыв между ними и потоком сегодня велик, как я вижу. Каждый кинемато-



Эскиз к фильму «Веришь — не веришь»

графист, знакомый с тем, как делаются многие многосерийные телефильмы, знает: очень часто их делают по принципу «лишь бы быстрее», «лишь бы спихнуть». На этом конвейере молчаливо приняты другие критерии: раз делается лента для «ящика», значит, художественность не обязательна. А ведь в «ящике» все видно, все, как на ладони. Я не против телефильмов, но нельзя для них устанавливать другую систему ценностей. Я на практике сталкивался с тем, что для многих производственных цехов — столярного, костюмерного, реквизитного — главным стало одно: сделал — и в сторону. Настоящий художник кино не может ограничиться этим.

Е. Л. Но всегда ли это зависит от самого кинематографиста? Все ли художники разделяют твою точку зрения?

Ю. Р. Увы, не все. Но мне дважды посчастливилось узнать, что это такое — чувствовать себя одним из авторов фильма. Никакими словами этого не выразишь, это надо пережить, познать в работе. Подумай, как это страшно: можно проработать в кино всю жизнь и не узнать этого счастья. Каким-то чудом все сходится вместе: драматургия, для которой, оказывается, ты и был рожден, полное взаимопонимание с режиссером, который становится как бы твоим двойником, единовидение с оператором. Так было у меня на «Восхождении» и на «Дерсу Узала».

Е. Л. Это не первые твои картины. С чего ты начинал?

Ю. Р. Я сделал девять фильмов. Первая самостоятельная работа — вместе с Абрамом Фрейдиным на картине Михаила Швейцера «Время, вперед!» в 1966 году.

Е. Л. Сразу после ВГИКа?

Ю. Р. Нет, после института я был ассистентом Бориса Чеботарева на фильме «Пядь земли». На картине Михаила Швейцера я почувствовал вкус к кинематографу. «Пядь земли» была хорошей, разносторонней практикой — я обрабатывал под копоть стены церкви, ставил декорации, рыл окопы. Это были локальные задачи, иногда чисто технические, — необходимый фундамент профессии, но саму профессию я еще не ощутил. Это произошло на фильме «Время, вперед!». Я почувствовал прелесть съемочной площадки. Для кинохудожника это то же самое, что почувствовать жизнь. Я не только увидел и понял, но именно ощутил, почувствовал, как все это делается, как работают режиссер, оператор, актеры на площадке, как фильм творится на твоих глазах, возникает, оформляется, превращается в то,

что ты только угадывал. Если ты это чувствуешь, то уже можешь сделать все — декорацию, мебель, придумать все, что нужно. Главное — почувствовать замысел, «настроение» режиссера, войти в образ будущего фильма, так, чтобы он стал твоим. Поэтому я благодарен Михаилу Швейцеру. Я многому у него научился. Он настоящий профессионал. У него высокие требования ко всем, в том числе и к художнику.

Е. Л. На каком этапе произошло это вчувствование?

Ю. Р. На эскизах. У каждого кинохудожника, должно быть, есть свой момент, когда устанавливается прочный контакт с материалом, возникает то, что я для себя называю сродственностью. Материал фильма «Время, вперед!», как изнутри мне близкий, изнутри понятный и волнующий, я почувствовал, делая эскизы. Удалось найти для них верный камертон, доминатор. Общее решение родилось, как вспышка: в черно-белых эскизах к черно-белому фильму я ввел яркие краски в плакаты, транспаранты, лозунги, характерные для того времени.

Е. Л. Но в фильме...

Ю. Р. Конечно, в фильме цвета не было и быть не могло, но для меня он создавал необходимое настроение, атмосферу, даже — внутренне — ритм действия, динамику событий.

Е. Л. Только для тебя?

Ю. Р. Нет! Оказалось — и для съемочной группы тоже! Вот ведь какая таинственная, чудесная, невычисляемая вещь — художественный образ. Пути его воздействия воистину неисповедимы. Простое, в сущности, решение как бы осветило мне будущий фильм в целом и совпало с замыслом режиссера и оператора, с их видением. Вот тогда и пришло ко мне впервые это ни с чем не сравнимое ощущение авторства. Оно было особенно острым потому, что я в «застольной работе» участия не принимал, режиссерский сценарий получил в готовом виде — и полагал тогда, что так и надо.

Е. Л. А теперь?

Ю. Р. Теперь я думаю, что это не лучший способ коллективной работы. Михаил Абрамович, наверное, улыбнется, если прочтет эти строки, он и сейчас, насколько мне известно, сам пишет режиссерские сценарии своих фильмов. Но, по-моему, плохо, когда режиссер, оператор, художник сидят в своих углах, что-то сочиняют, а потом приносят и начинают сводить воедино. Это не лучший путь.

Е. Л. Изобразительный ряд фильма поражает документальной точностью, его вещественный, предметно-пространственный мир производит впечатление абсолютной хроникальной достоверности. Как достигнут такой высокий уровень исторической точности?

Ю. Р. Углубленнейшим изучением материала. Швейцер был неутомим, он меня просто поражал. Мы пересмотрели все, что смогли достать — во всевозможных архивах: документы, фотографии, картины, хронику, изучали бытовую повседневность того времени до мельчайших подробностей. Хотели увидеть и почувствовать, что такое 30-е годы во плоти, в реалиях быта и духа. И вот что важно: вся съемочная группа «жила» в том времени, а не только режиссер: у всех в руках альбомы, фотографии, вещи, предметы обихода тех лет, которые просила приносить Софья Абрамовна Милькина, второй режиссер фильма, газеты, журналы «СССР на стройке», «Наши достижения». Швейцер просил все это собирать, подклеивать, развешивать на стенах рабочих комнат группы. Некоторые фотографии мы увеличили — они были для нас как бы образами того времени, его выразителями, знаками. Помню, актеры просто разговаривают, но при этом листают журналы тех лет, одним глазом смотрят на фотографии... Это было замечательно! Вот такая обстановка и нужна кинохудожнику — тогда он не одинок в своих поисках, требованиях, в своей целеустремленности. Светлая, радостная память осталась у меня от работы над картиной Михаила Швейцара — это как первая любовь к кино. Жаль, что в работе над картинами о современности такой метод практикуется не часто.

Е. Л. А нужен ли он в этом случае? Ведь современный материал равно окружает нас.

Ю. Р. Но его нужно выбирать! Осмысливать! Находить самый выразительный, самый характерный.

Е. Л. Творческое отношение к материалу обязательно всегда, иными словами?

Ю. Р. Именно! Я в этом убедился, работая в фильмах «Нежданный гость» Владимира Монахова и «Главный свидетель» Аиды Манасаровой.

Е. Л. После них — «Дерсу Узала»?

Ю. Р. Да. При первой же встрече, в самом начале беседы, я услышал от Куросавы, что он хочет делать «Дерсу» совсем иначе, чем прежние свои фильмы. Само по себе это желание вполне похвальное. Вероятно, для режиссера закономерное. Но — как иначе? Вот этого я долго не мог понять.

Е. Л. Куросава не объяснил? Или вы говорили на разных художественных языках?

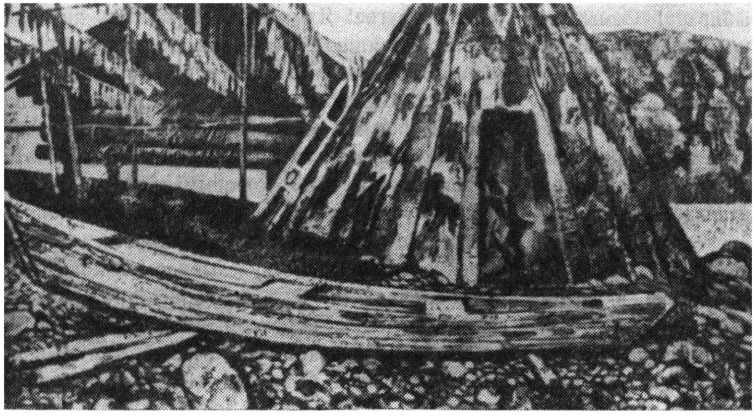
Ю. Р. Скорее — на разных профессиональных. Он объяснял, но я не мог уловить пластическую суть того, что он хочет. Все оставалось смутным, неопределенным. Неопределенность тянулась до самого съемочного периода. Куросава хотел — как бы сказать точнее — отодвинуть, что ли, свои прошлые достижения, как бы оторваться от своего кинематографического опыта — и сделать «Дерсу» словно бы на пустом месте, как совершенно новую работу. Он задумал фильм о единении человека и природы, об их гармоническом союзе, фильм камерный, неброский, интимный, немногословный. Но Куросава это не формулировал окончательно. У него многое — в интуиции, потаенное, в словах не выраженное. У него в кадре ветка в ореоле солнца колышется — тут и ритм, и настроение, и событие. Это и природа живет сама по себе, и выражено авторское видение природы, эстетическое к ней отношение. Как это описать в сценарии, какими словами объяснить, растолковать? Куросаве было особенно трудно вводить нас, людей другой культуры, в становление многослойной структуры своей картины. Тут не только дело в другом языке, но и в том, что режиссер, задумав совершенно новый для себя фильм, сам нередко шел на ощупь. Но ведь от нас, от оператора и художника, требовалось совсем другое! Язык кино конкретен, он переводит интуицию в пластику, в динамику, в образность. Задним числом я понял: отказ от прежней стилистики был внутренним желанием Куросавы, которое для него лишь частично существовало в осознанном виде. Поэтому он не мог многое формулировать. Естественно, что и мы не сразу могли его понять. И все же при этой недосказанности, недоговоренности, смутности, зыбкости понимание устанавливалось и развивалось. И чувствовалось, что мы работаем именно с японским режиссером и мастером. Мне в нем больше всего открыл и объяснил «Расемон». Он и к замыслу «Дерсу» ближе всего.

Е. Л. В чем это заключалось?

Ю. Р. Трудно объяснить. Ну вот, например: априорно, еще не видя натуры, Куросава сказал, что мы будем снимать фильм без неба. Нас это крайне удивило. Как же наш Дальний Восток, с его живописными очертаниями сопок и горизонтами, может быть снят без неба? Тем более что в книге Арсеньева немало описаний далеких гор, величественных пейзажей тайги. Мы с оператором Юрием Гантманом это и искали в натуре. А Куросава всякий раз старался уйти в замкнутое пространство без горизонта. Я задумался тогда: в чем причина такого ви́дения? Об этом мы не раз говорили с Гантманом, обсуждая прочитанные книги о Японии, изучая японскую живопись и графику. И мы решили: причина в том, что японцы веками живут в ограниченном пространстве, которое если и имеет протяженность, то больше по вертикали, чем по горизонтали. Такова и традиционная японская гравюра с ее замкнутым пространством. Если хочешь, это своего рода сценическое пространство, своего рода мини-театр.

Е. Л. Словно бы чувствуются кулисы, и на первом плане, как на авансцене, деталь.

Ю. Р. Классическая японская гравюра дает неожиданную аналогию: точка зрения японского художника как бы соответствует съемке длиннофокусной оптикой. Перспектива уплощается, событие дано в одной плоскости по крупности, без сокращения. К этому ви́дению словно бы стихийно влекся Куросава, шел к



Эскиз к фильму «Дерсу Узала»

нему кадр за кадром. Был найден нужный объектив — пятисотка, мощный, как подзорная труба. К чему это привело? Чтобы снять далеко идущий отряд, мы поднимались на высокую гору. Так добивался Куросава задуманного эффекта.

Его программными требованиями была простота и подлинность. Не упрощение, а высокая простота сложнейшей формы.

Е. Л. Как известно, подлинность экранного действия — не такая простая вещь, как некоторым кажется. Она не достигается фотографической фиксацией предкамерного мира. Кроме того, есть разные уровни подлинности, разная степень художественной условности. Скажем, подлинность «Андрея Рублева» — это одно, «Соляриса» — другое, «Пасторали» — третье, «Легенды о Тиле» — четвертое. Что такое была подлинность для Куросавы в «Дерсу»?

Ю. Р. Попробую объяснить. Куросава очень хотел добиться того, что, казалось бы, само собой разумеется, но от чего кинематограф вроде бы напрочь отказался. Например, режиссер непременно хотел снимать весь фильм последовательно. Это ему было необходимо для того, чтобы актерское исполнение было максимально органичным, безусловным, и для достижения естественности, органичности — без этих понятий не обойтись — монтажа, как бы вырастающего из материала. Не случайно Куросава фантастически быстро монтирует.

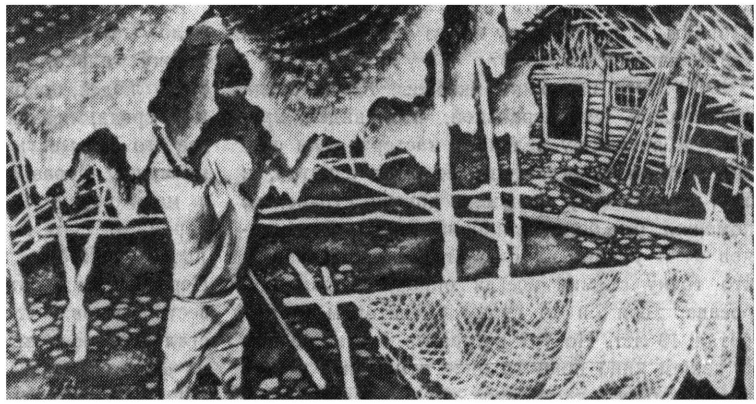
Е. Л. Но ведь естественным, органичным монтаж может быть и при съемке фильма обычным способом.

Ю. Р. Конечно. Однако для Куросавы в данном случае последовательность действия была исходным условием всей формы фильма. Так он мыслил. Все, что было снято в экспедиции, Куросава почти начисто в таком порядке и смонтировал, в каком снимал. Должен сказать, что этот метод съемки привнес в нашу общую работу много нового — упорядоченность, внутреннее спокойствие и хорошее настроение. Мы приехали в тайгу весной и пробыли в ней восемь месяцев, проведя там все это время, день за днем, как Арсеньев и Дерсу. Это было непривычно и замечательно.

Куросава требовал абсолютной достоверности. Он был ею буквально одержим. Все должно было сниматься в местах подлинных событий. Все фактуры должны были быть максимально правдивы и исторически безусловно точны.

Е. Л. Расскажи конкретно о своей работе в картине.

Ю. Р. В самом начале Куросава декларативно отдал мне все полномочия, заявив, что не ориентируется в историческом материале и полностью мне доверяет. Конечно, в этом заявлении была и тактическая хитрость. Он хотел, чтобы я полностью отвечал за свою работу. И хотя он в самом деле ни разу не



Эскиз к фильму «Дерсу Узала»

поставил ее под сомнение, это не мешало ему влезать решительно во все — влезать в самом хорошем смысле слова.

Большую часть картины мы снимали в тайге, но в фильме нет ни единого чисто «природного» кадра: каждый непременно конструировался, что-нибудь в каждом кадре доделывалось. Об этом уже писал Юрий Гантман («ИК», 1978, № 8). Звучит парадоксально, но в условиях естественной тайги Куросава добивался еще большей естественности искусственными — кинематографическими — средствами. Очень скоро эту подготовку каждого кадра мы назвали в шутку икебаной, до того она проводилась пристально, тщательно, и не было здесь мелочей. Большая часть съемочного дня уходила на чисто изобразительное решение кадра, на его пластическую постановку. Икебана — точное обозначение того, чем мы скрупулезно занимались.

Е. Л. Натуру ты выбирал сам?

Ю. Р. Да, а потом показывал Куросаве. Мы тогда уже понимали друг друга. Хотя в фильме мало декораций, я сделал более тридцати эскизов маслом. Основным для меня было настроение, общая атмосфера будущего фильма, его, так сказать, эмоциональная среда.

Е. Л. И психологическая тоже?

Ю. Р. Конечно. Я искал общий поэтический тон. При этом, делая эскизы, я не имел в виду конкретные места съемок — я уже потом их искал. Но эскизы создавали нужное настроение.

Е. Л. Некоторые кинохудожники считают эскизы материалом служебным, полуподсобным и не придают им ни самостоятельного художественного значения, ни того сверхутилитарного, о котором говоришь ты.

Ю. Р. Хочешь знать мое мнение на этот счет? Универсального принципа, думаю, нет. Все зависит от конкретной картины, от поставленных задач. Но плох тот кинохудожник, который не стремится к тому, чтобы его эскизы вошли и в эмоциональный строй ленты, в ее одухотворенный образный мир, — взволновав глубоко режиссера и оператора.

Е. Л. Работая над эскизами, перечитывал ли ты Арсеньева?

Ю. Р. Как же иначе? Я же хотел передать те ощущения, которые испытывал он — первый русский человек, попавший в те места. Он был человек эмоциональный, широко образованный, крупный этнограф. И несомненно обладал поэтическим видением. Оно часто было моим камертоном. Тут, может быть, во мне говорила моя русская душа — я люблю широкие просторы, далекие горизонты. Увы, они не часты в нашем фильме. А Приморский край я не всегда чувствовал.

Е. Л. Ты согласен с тем, что иногда в фильме преобладает изобразительность, а психология отходит на второй план, несмотря на то, что Куросава был так внимателен к актерам

и стремился показать не человека на фоне природы и не природу через человека, а их гармоническое единство?

Ю. Р. Это издержки икебаны. Когда среда оказывалась самоигральной, был виден просчет. Я не унижу великого мастера, если скажу, что он героев книги не знал изнутри, и ему, снимавшему фильм о другой стране, не помешал бы более широкий круг помощников — и умение их слушать. Я уже говорил, что точку съемки всегда определял сам Куросава, хотя он со своим оператором проработал 40 лет. Но тот оставался камераменом. В нашем кино принято иное отношение к оператору, более творческое. Вот только один случай.

Мы поднялись высоко в горы, отряд движется далеко внизу, мы обмениваемся информацией с помощью радиостанции: Куросава командует — «пошли», «направо», «налево». Картина впечатляющая — горстка людей затерялась в море тайги. А на экране — два-три дерева и идущие люди, потому что режиссер снимал этот кадр длиннофокусным объективом. Образ не получился. Зачем было выбирать такую точку?

Е. Л. Ты хочешь сказать, что Куросава проводил свой принцип слишком последовательно, иногда навязывая решение материалу?

Ю. Р. Это очень сложная проблема, и в ее обсуждении должны были бы принимать участие и режиссер, и оператор. А я хочу вернуться к разговору об эскизах к фильму. Для меня всегда очень важен первый эскиз. Он не всегда связан с определенным съемочным объектом, а скорее призван выразить настроение будущей картины, как я его ощущаю, и нечто большее, чем настроение, но крайне для меня существенное, требующее непременно пластического, живописного воплощения.

Е. Л. Образ будущего фильма? Был ли такой эскиз в работе над «Дерсу»?

Ю. Р. Да, был — «Первая встреча Дерсу и Арсеньева». Представь себе, там Дерсу даже похож немного на Мунзука, хотя я делал эскиз еще до выбора актера.

Е. Л. Как ты думаешь, это случайность или закономерность?

Ю. Р. Трудно сказать. У меня слишком мало материала, чтобы делать обобщения. Скажу только, что кинохудожники мало рисуют людей, у нас преобладают архитектурная среда, пейзажи, интерьеры. А я люблю все это связывать с человеком, это всегда драматичнее. Образ будущей ленты складывается у меня изначально из человеческого переживания, от него идет и общее настроение среды. На «Восхождении» было точно так же. Первый эскиз, который я сделал, прочитав повесть Быкова, сделал еще только для себя, стал для меня заглавным: портрет Сотникова на фоне города.

Е. Л. Помнится, он потом не раз воспроизводился и даже был использован в афише к фильму. И Борис Плотников, по-моему, похож на твоего Сотникова на этом эскизе.

Ю. Р. Я не собирался после «Дерсу» приступать к новому фильму, хотел отдохнуть и поработать в мастерской, было несколько замыслов. Но меня встретила Лариса Шепитько и попросила прочесть «Сотникова». Я согласился из вежливости, чтобы не отказывать. Впервые за 15 лет работы в кино вещь меня потрясла. И в ту же ночь я сделал эскиз — портрет Сотникова, — еще не дав согласия режиссеру. Когда в понедельник пришел на «Мосфильм», я уже понимал, что деваться мне некуда — я был в плену у будущей картины. В первом же разговоре с Ларисой я сказал ей, что иду работать на фильм из-за образа Рыбака. Образ Сотникова казался мне более привычным, более очевидным. И в этом смысле несколько литературно максималистским, что было связано для меня с некоторой потерей живого жизненного материала. А Рыбак — живой человек, человек среди нас, это и я сам, может быть, в какие-то моменты. Он пришел к страшному концу путем малых компромиссов, и на этом пути раскрывается характер. Мы каждый день идем на какие-то компромиссы, но редко из-за них попадаем в чрезвычайные ситуации. А Рыбак попал. И дух его не выдержал. Ведь душевность и духовность — это не одно и то же. Этот материал, эти проблемы оказались мне настолько близкими, что я без тени юмора

сказал Ларисе: «Для этой работы тебе нужен именно я». И началась моя жизнь в этой картине, в ее суровом мире — огромный пласт наших биографий. Нас с Шепитько сблизила эта удивительная драматургия, но не меньше и то, что мы были ровесники. Я позволю себе говорить о ней и о себе, потому что весь застольный период мы работали втроем, но оператор вскоре сменился, Владимир Чухнов пришел в картину уже в съемочный период. В работе над режиссерским сценарием возникло взаимопонимание, сложился союз ровесников, чье детство затронуто войной. А память детства — самая цепкая, легко ранимая, прочная. Войну мы помнили кожей, желудком, запахами пищи. Поэтому материал повести не был для нас посторонним, с него началась наша жизнь, наше единение.

Е. Л. Но все же война — это уже история. А вы хотели поставить современный фильм — Лариса Шепитько не раз об этом говорила.

Ю. Р. Да, мы понимали, что наша работа будет иметь смысл лишь в том случае, если идея картины окажется целиком направленной в наши дни. Мы считали, что проблемы картины настолько глубоки и принципиальны, что выходят за рамки военного материала. И здесь я снова должен сказать прежде всего о драматургии. Потому что в ее воплощении я вижу смысл работы художника. Он должен иметь о ней свое твердое мнение, относиться к ней нейтрально он не имеет права. Я ведь не оформитель действия, я не создаю фон для событий, я выражаю свое к ним отношение.

Е. Л. Лариса Шепитько так же понимала роль художника в фильме?

Ю. Р. Точно так же. Мы приступили к работе, и началось наше неповторимое существование вместе с персонажами. Могу сказать, что фильм выращивал и нас. Это не фраза. Так, если вдуматься, должно быть всегда, но случается, увы, не часто. Говоря о святых вещах, о категориях высокой духовности, мы неизбежно должны были и к себе применять высокие критерии, быть на их уровне, соответствовать гражданским, гуманистическим, патриотическим идеалам фильма. Нельзя было на площадке быть одним человеком, а в жизни — другим.

Вновь — соотношение этического и эстетического в творчестве. Это — драматургия внутри драматургии.

Е. Л. Воспитание воспитателя?

Ю. Р. Именно. Оно здесь было необходимым: о больших вещах шла речь — о Родине, о мировоззрении, о честности, совести, долге. О подлинном духовном героизме. У нас была потребность поставить такой фильм. А для Ларисы — буду называть ее просто по имени, это не посчитают панибратством, я думаю, — для Ларисы «Восхождение» было неизбежностью. Она точно и твердо знала, что это — ее материал, она непреклонно боролась за сценарий четыре года. Как человек, достигший зрелости, она понимала, что у нее нет еще «главного фильма», и «Восхождение» представлялось ей именно такой работой — главной.

Поэтому она ничего так не хотела, как хорошо подготовиться к съемкам. Ни один этап не был у нас формальным — «для редакторов», «для сметы», как это часто случается, когда группа хочет одного: вовремя запуститься, а там посмотрим.

Е. Л. Как вы работали над режиссерским сценарием?

Ю. Р. Сначала скажу то, чего никто, кроме меня, уже не скажет. Сценарий был очень крепкий, как и повесть. Такой уровень встречается раз в десять лет. И все же, когда мы сели за стол, сценарий стал местами дребезжать и колебаться. Мы каждый эпизод подвергали сомнению, расшатывали его, как зуб — больной, здоровый?

Е. Л. Чем это было вызвано?

Ю. Р. Счастливой режиссерской индивидуальностью Ларисы. В чем она, на мой взгляд? В том, что она имела смелость дерзать, умела из многого хорошего сделать прекрасное. В этом отношении ей всегда нужна была поддержка — и моральная, и творческая, и она нашла во мне соратника и даже человека, на котором она могла проверить многие свои идеи, концепции, решения, которому она могла задавать вопросы. Их ведь нельзя задавать

аноним. Состоятелен или не состоятелен данный эпизод? Этот вопрос надо обратить к собеседнику, обсудить с ним, вяжется или не вяжется здесь драматургическая цепочка. Как никто в моей практике, Лариса умела будить фантазию, воображение — немногие режиссеры наделены этим даром, многие о нем даже не знают. Я и сам очень люблю проигрывать для себя все сцены и эпизоды, все роли «исполнить». Но за столом с режиссером на этот раз мне предстояло буквально прожить весь материал, весь сценарий — до мельчайших деталей, до каждой фразы персонажей. Она умела провоцировать на такую работу ум и чувство. Это была и ее внутренняя самопровокация — вызывать у себя самой сомнения, чтобы проверить все основательно, еще и еще раз. Я вошел во вкус, и мы «соревновались», испытывая на точность каждую мелочь. Так мы шли по сценарию, как по живому следу, испытывая его на правдивость, достоверность, жизненность.

Е. Л. Не казалось ли тебе, что ты выполняешь «сверхурочную» работу?

Ю. Р. Надеюсь, этот вопрос — «провокация»: ни один кинематографист не усомнится в том, что я был просто счастлив. Наконец-то мне выпала радость полностью трудиться над фильмом, как соавтору! Идти от самых его истоков, от первого движения замысла! Участие в становлении идейно-художественной концепции картины на этапе режиссерского сценария, совместная лепка ее будущего образа — это случается с кинохудожником редко, а должно стать правилом, производственной и творческой нормой.

Е. Л. В работе с Куросавой тебе этого не хватало?

Ю. Р. Когда Куросава знал, чего он хочет, он видел, как это сделать. Лариса тоже знала. Но часто это было именно знание-концепция, логическое, умозрительное, а как сделать, как воплотить, она знала не всегда. Пластическое решение, образное ви́дение, бывало, приходили к ней не сразу. Не подумай — ты уже хочешь задать мне вопрос, — что я считаю это ее свойство недостатком. Напротив! В нем я вижу ее великое достоинство. Очень хорошо, что она искала, сомневалась, не останавливаясь никогда на том, что сразу пришло в голову.

Е. Л. В поисках формы уточнялось и содержание?

Ю. Р. Конечно! Она не была догматиком. Как ни трудно давалось ей решение, она меняла его, если находилось лучшее. Все средства были для нее хороши, если они шли на пользу, независимо от того, кто их нашел. Поэтому работать с Ларисой было так интересно и увлекательно: я обязан был — и хотел этого — постоянно находиться в форме, ежеминутно жить фильмом, думать о нем, искать более интересные и новые решения. Это своего рода импровизационная готовность — по-моему, естественное состояние каждого, кто работает над фильмом.

Е. Л. И над спектаклем. У Немировича-Данченко был термин — «импровизационное состояние».

Ю. Р. Замечательно точное выражение! В этом состоянии всегда была Лариса и настраивала на него нас. О себе могу сказать без утайки: никогда я не чувствовал себя в такой мере художником фильма, как на «Восхождении». Я обдумывал на всех этапах, включая монтажный период, картину целиком, не одергивая себя — мол, лезу не в свое дело, не в свой компонент. То, что я видел весь фильм по-своему, как раз и было ценным для Ларисы: она хотела узнать, каково оно, мое видение, что из него может войти в общий котел.

Е. Л. Как вы шли к общему изобразительному решению фильма — от заранее найденного принципа или эмпирически, от фактур, от предметного ряда, от отдельных стилистических решений? Как возникало, как выстраивалось изобразительное и образное целое?

Ю. Р. У Ларисы было еще одно высокопрофессиональное качество: она умела читать литературный сценарий. Ее не привлекали, в отличие от многих других, литературные красоты, форма записи сама по себе, сколько бы изящна она ни была. Лариса безошибочно распознавала внеэкранную литературщину —

бич нашей кинодраматургии. И знала, что всякий хороший, настоящий сценарий — это все еще экранная литература, материя иного пластического, образного языка, который нужно перевести на язык кинематографа. В огромной степени это относилось к нашему сценарию, материал которого очень труден для воплощения. И вот Лариса и в период режиссерской разработки, и позже постоянно понуждала меня рассказывать, как я вижу фильм, как перевожу для себя сценарий в экранную пластику. Скажу так: она жадно ждала мое опережающее видение.

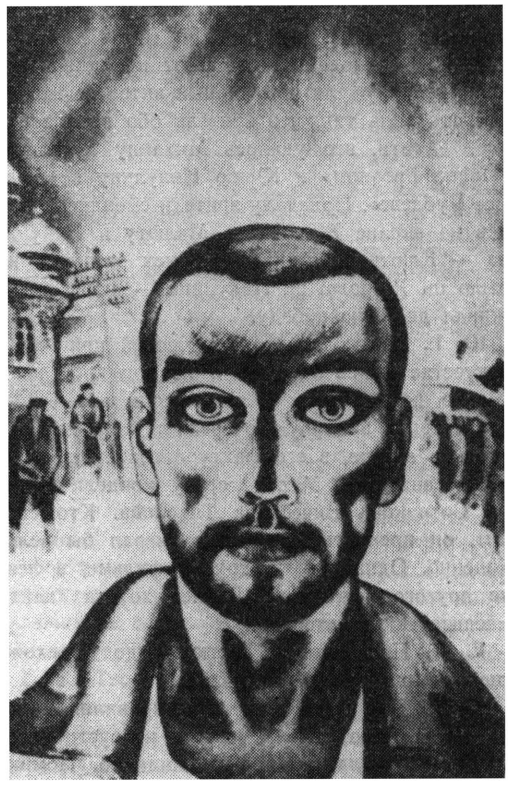
Е. Л. Ты считаешь, что кинохудожник экранную пластику «видит раньше»?

Ю. Р. Да. И Лариса думала так же. Я сказал ей, что, по-моему, оператор и кинохудожник мыслят кинематографически более прямо, более непосредственно, чем режиссер, более первично изобразительно, что ли. Она со мной согласилась.

Ее всегда интересовало: как я вижу данный эпизод, сцену, кадр? Это было ей необходимо, чтобы проверить свое собственное видение. У нас была осознанная установка на стилистику необычного партизанского фильма. Подчеркни — необычного. Мы задумали этот жанр повернуть новой стороной, открыть его новые возможности.

Е. Л. Вы боялись вторичности?

Ю. Р. Конечно, эта опасность нас подстерегала. Но мы не стремились во что бы то ни стало к оригинальности. Нет, мы просто хотели как можно точнее выразить то, что нас волновало в повести Быкова и в войне, а если шире — в жизни, в истории, в нас самих. По этому пути и шли поиски новой стилистики, жанра, психологических характеристик. Не могу сказать, кем что было найдено. Не потому, что не помню. Нет, просто ничего не принадлежало кому-то одному. Придуманное одним тут же подхватывалось другим, третьим, обрастало, менялось — зародыш становился организмом, общим созданием. Так было и в застольном периоде, и в подготовительном, и на съемках. Поэтому в едином процессе я не могу выделить в чистом виде свою цеховую работу.



Эскиз к фильму «Восхождение»

Е. Л. Если не сводить ее к технологии.

Ю. Р. Конечно. И снова, как и в «Дерсу Узала», самые высокие требования к достоверности фактур, к точности бытового, предметного ряда — и к подлинности ощущений, переживаний, чувств. Большая часть событий — на натуре: зима, мороз до 35°, ночь, актеры в условиях, максимально приближенных к подлинным. Было трудно решительно всем. Но все мы работали на одно — на правду. Стремлением к ней был продиктован и выбор актеров, неизвестных кинозрителю: Лариса не хотела, чтобы знакомые исполнители тянули за собой шлейф своих экранных ролей. Это нарушило бы принцип документальной

достоверности, которому должно было подчиняться в картине все.

Е. Л. Считаешь ли ты этот принцип абсолютным? Неужели популярный актер не может сыграть роль так, что зритель обо всем забудет? Кстати, это удалось Михаилу Жарову в «Иване Грозном» и Юрию Никулину в «Андрее Рублеве». Поначалу зрители смеялись, увидев на экране Жарова — Малюту и Никулина — Ключника, но вскоре смех замирал, не было ни Жарова, ни Никулина — актер одерживал двойную победу.

Ю. Р. Не спорю, это так, любой принцип в искусстве — не абсолют и не догма. Я хочу только подчеркнуть, и ты запиши это точно, что Лариса в первую очередь искала подлинность в актере, в его фактуре тоже. Здесь все имело значение. Многие сразу увидели в роли Сотникова Вячеслава Тихонова. Кто спорит, он прекрасный актер и сыграл бы великолепно. Однако — в другом фильме, в ленте другого режиссера. Лариса хотела найти «неактерских» актеров.

Е. Л. Плотников и Гостюхин до «Восхождения», кажется, не снимались.

Ю. Р. Да, в нем они дебютировали. Лариса знала, чего хотела, искала целеустремленно — и нашла актеров неожиданно. Помню, привели молодого человека, ровно ничего героического или мученического в нем не было. Но Лариса увидела его глаза. Глаза у него были сотниковские. Она всех хватала за локти, спрашивала — ну, как он тебе? Меня она тоже спросила. А я узнал в Борисе Плотникове человека, которого нарисовал тогда ночью на своем эскизе — он стал для меня заглавным, ключевым к образу всего фильма — и мысленно переселил в актера все содержание, весь характер, всю судьбу Сотникова. А Лариса для себя сделала окончательный выбор: она проводила пробы, зная, что играть будут Гостюхин и Плотников.

Е. Л. Пробы делались формально?

Ю. Р. Что ты! Наоборот! И не только для худсовета. Снимая Гостюхина и Плотникова с разными партнерами, Лариса уже вживалась в них, въедалась, уже снимала фильм, разминала его важные сцены.

Е. Л. «Восхождение», как и «Дерсу Узала», почти целиком снято на натуре. Как и где вы ее нашли? Что именно искали?

Ю. Р. Природа в этом фильме — активное действующее лицо, третий главный герой. Если в «Дерсу» она поэтична и дана созерцательно, то в «Восхождении» — скупа, однообразна, сурова, как безысходность. Поэтому нужна была аскетическая пластика черно-белой гаммы. Сдержанный колорит: чистое небо, белый снег. Деревья, кустарники, дома, дороги — черное, серое, коричневатое, полутонов мало, все четко, но не интенсивно, а приглушенно. Все фактуры дать, как подлинные, но выразительно — такова была задача. И нужен был городок, где происходит казнь, с площадью и подходом к ней, которые могли бы стать образом — символом, раскрывающим, кульминирующим идею восхождения к подвигу. Я нашел такую площадь в Муроме, я в нем бывал раньше, и улицу, которая к ней вела,— представь, она называлась Нагорная!

Е. Л. Вела на гору?

Ю. Р. И работала на образ восхождения. Главное же было для нас вот в чем. В нашей скупой, внешне однообразной, изобразительно бедной природе мы искали один образ, не названный прямо, вслух, но он в ленте центральный — образ Родины. Мы искали его черты и в реальных, динамичных оврагах в окрестностях Мурома, и в бескрайних заокских далях, открывшихся Сотникову перед смертью, — это Родина, которая не принимает Рыбака, когда он через открытые ворота не может к ней выйти. Этот образ мы черту за чертой выращивали в картине.

Е. Л. Как оценила Лариса Ефимовна твои декорации?

Ю. Р. Когда она осматривала их впервые, они показались ей — как сказать точнее? — убогими, что ли.

Е. Л. Маловыразительными?

Ю. Р. Да. Все фактуры я сделал предельно достоверными, хроникально точными. Лариса боялась, что на экране они будут выглядеть бледно, скучно, что им не хватит экспрессивности. А она рассчитывала на их дей-

Эскиз к фильму «Восхождение»

ственность, она хотела, чтобы они впечатляли...

Е. Л. ...были игровыми элементами?

Ю Р. Да, играли вместе с актерами, притом весьма активно. И тогда я усилил выразительность фактуры раз в пять, на пределах фантазии и технических возможностей. Своими руками я раскрашивал декорации, как холст, сантиметр за сантиметром, словно это были мои собственные картины в мастерской. Чтобы крестьянская изба выглядела не просто жильем во время войны, рождала щемящую боль, тревогу, чтобы сердце сжималось у каждого, кто мысленно перенес себя, свою жизнь вдруг рывком в эту избу. Чтобы подвал физически ощущался сырым, с заиндевевшими стенами, с холодом и ужасом могилы, а ужас этот надо преодолеть, пережив его в полной мере, — вот героизм, духовный подвиг. Как сделать так, чтобы все это читалось на экране? Я работал и прикидывал — вроде хорошо, вроде достаточно, а на экране подвал в тени — ничего не видно. Значит, надо еще экспрессивнее, не боясь гипертрофировать фактуры.

Е. Л. Следовательно, забота о подлинности фактур — в широком смысле слова — привела вас к их обработке, к поискам их экранной выразительности?

Ю. Р. И тогда на экране получилось то, что было нам нужно. Сами по себе фактуры, предметы, декорации даже наибольшей достоверности — немы. Наша задача — сделать их выразительными, говорящими на языке кино, включить в образный строй фильма, вплести в монтажную полифонию.

Е. Л. Твое счастье, что декорации в «Восхождении» небольшие, ты успел их обработать — сантиметр за сантиметром.

Ю. Р. Конечно, это случай редкий. Я мог, не спеша до надрыва, пробовать еще и еще раз. Лариса приходила, смотрела, качала головой — не то. Я не спорил и делал все по-новому. Лариса хотела, чтобы в избе Дончихи была старая побелка, местами уже облупившаяся. Как я ни старался, добиться нужного эффекта не мог. Тогда я зашпаклевал бревна, побелил их, как белят потолки, сверху покрыл мелом, но с клеем. Верхний слой высыхал и начинал сворачиваться, трескался и отставал от стен, свисал лохмотьями. Лариса пришла, посмотрела и просияла.

Е. Л. Принимал ли ты участие в раскадровке?

Ю. Р. Да. Но мы не делали ее в период режиссерского сценария. Она была воплощена для нас в самом сценарии, в том, как он был записан. Раскадровку как таковую мы делали буквально ко всем сценам необыкновенно тщательно перед съемкой. Иногда спорят — нужна ли раскадровка? Не устарела ли она?

Однозначного ответа, по-моему, нет, все решают практика, практическая нужда и целесообразность. Нам раскадровка была остро необходима — и как упорядочение материала, «график» полифонии, и как стилистический и ритмический эскиз каждой сцены, каждого эпизода, и как живое подспорье для воображения. Ведь режиссерский сценарий не может вместить все, да и зачем? А раскадровка дает возможность программировать будущую сцену, учитывать все неслучайные случайности, все импровизации. Ставя один кадр, мы уже готовим мысленно второй и видим третий, исходя и из того, чтобы создать максимальные условия для работы актеров. Ведь и «Восхождение» снималось последовательно, событие за событием по хронологии. Условия были более трудные, чем на «Дерсу» — нужно было все снять в одну зиму. Но все же Лариса хотела, чтобы фильм снимался последовательно. И здесь с еще большей силой, чем у Куросавы, этот метод помогал актерам добиться цельности исполнения, входить в образ более органично. Они даже начинали просто верить в то, что происходит. Борис Плотников из милого молодого человека на глазах превращался в Сотникова. Менялись и мы — вживаясь в материал, проверяя в третий и в десятый раз драматургию, ее связи, причинность, обусловленность происходящего.

Е. Л. Я слышал, вы монтировали в экспедиции.

Ю. Р. Да, Лариса вызывала монтажницу и ночи с ней просиживала. Это делалось не для скорости, не для того, чтобы потом было легче, а для того, чтобы все проверить, уточнить, поправить то, что нужно.

Е. Л. Такая практика перестает теперь быть исключением.

Ю. Р. И славно! Почему бы не делать черновой монтаж, отбор дублей во время съемок? Почему бы не отвести этому специальные дни? Кто установил, что деление на съемочный и монтажный периоды — абсолютно и нерушимо? Надо исходить не из догм, а из пользы дела, из практической целесообразности. Во время подготовительного периода можно уже снимать, если это нужно, — так иногда и делают, но добиться этого нелегко. Группа должна иметь возможность спокойно доснять кое-что и в монтажный период — почему бы нет? У нас в кино много устаревших запретов, много ограничений, ставших нелепыми. Когда-то они были продиктованы необходимостью, но время идет, структура производства должна меняться, улучшаться, иначе она заржавеет и рассыплется. Мы с Ларисой не раз об этом говорили, а потом устали. Сколько ненужных помех на пути нормального фильмопроизводства, сколько мелочной опеки, недоверия к творческим работникам! Такая ситуация выгодна только халтурщикам и ремесленникам, им плевать на качество, на органику актера, на творческий характер монтажа, они гонят метры, перевыполняя план, получают премии — и унижают наше искусство, подрывают доверие к нему, наносят большой идеологический, политический урон.

Но вернусь к «Восхождению». Монтируя его, Лариса по-прежнему советовалась и внимательно слушала. Каждое замечание обдумывала. Казалось бы, зачем ей сейчас кинохудожник? Он свое дело ведь уже сделал. Но лучше было ей такого не говорить, она бы обдала презрением дилетанта. Сам себе завидую, что так мне повезло — был соавтором фильма в полной мере, до последнего дня монтажно-тонировочного периода, каждая монтажная сцена прошла и через мои руки, фигурально выражаясь. Какая для художника школа! Только здесь осознаешь всю свою ответственность и делаешь выводы на будущее. По-старому я бы работать над картиной уже не смог. И с нетворческим режиссером не смог бы. Нельзя тратить жизнь на пустяки.

Е. Л. Как вы готовили массовые сцены?

Ю. Р. В массовках снимались местные жители, в ролях партизан тоже. Одеты они были кто во что, и надо было каждому подобрать соответствующий костюм. Обычное для кинохудожника и для художника по костюмам дело. Но я впервые встретил режиссера, который бы этим специально занимался. Читал, что так работал всегда Эйзенштейн, но столкнулся с этим впервые. В один из выходных дней, когда вся группа отдыхала, Лариса

назначила сбор массовки в костюмерной. И попросила меня заняться подбором костюмов — в ее присутствии. Пришло человек пятьдесят. Что же мы делали? Каждому участнику массовки, когда он заходил в костюмерную, мы придумывали биографию, исходя из типажа, затем обсуждали его костюм и начинали одевать. Как тут разделить функции художника и режиссера, и надо ли? Таков должен быть нормальный процесс работы. Как сейчас вижу каждого участника народных сцен — ведь мы прожили жизнь его персонажа, придумав ее. Мужчина в обносках, с портфелем в руке — и уже все ясно. Подросток в пиджаке не по росту. Женщина в мужском пальто. Вот такими характеристиками мы старались работать...

Е. Л. ...кинохудожник — как частичный режиссер, а режиссер — как частичный кинохудожник?

Ю. Р. Именно. И сейчас, вспоминая и рассказывая, я вновь переживаю то же счастливое чувство полного единения и слияния со своими товарищами. Мне было бы страшно и странно услышать — «у него такие декорации». У меня? Да, я их строил, но — не от себя только, а и от Ларисы, от Володи Чухнова, от актеров. Помню кое-что из того, что я предлагал на разных этапах работы. Но разве это я предлагал? Это мы втроем предлагали, потому что все рождалось как продолжение мысли другого. Это — как восторг единения в любви. Поэтому трудно говорить о своей работе в узкопрофессиональном аспекте, анализировать ее специфику.

Е. Л. Вот видишь, ловлю тебя на слове! Если тебе трудно, то каково же критику, киноведу?

Ю. Р. Ловишь, да не поймал! Анализ — их специальность, а мое дело — фильм. «Восхождение» впервые воплотило для меня синтез творческих устремлений коллективного автора. Ты думаешь, из каприза Лариса требовала, чтобы все члены группы всегда были на съемочной площадке? Она хотела, чтобы каждый чувствовал, что он ей необходим всегда. Ведь снимался фильм! Всеми вместе! Я любил присутствовать на съемках, и мне это было нужно как воздух — знать, что я необходим. Моя работа над сценой закончена, а я здесь, недалеко, Иногда Лариса просто смотрела на меня, словно удостоверялась, что все идет, как было задумано, этого ей достаточно, а я был счастлив: снимается наш фильм! Ты эти слова подчеркни, но разве можно ими все выразить?

Е. Л. Не убивайся, все выразить нельзя никакими словами.

Ю. Р. Единственное утешение.

Е. Л. Но люди творческие тебя прекрасно поймут.

Ю. Р. Я все искал, чем бы еще помочь Ларисе — у режиссера, самого опытного, самого великого, на все рук просто не может хватить, на то у него и соратники, — и нашел. Стал придумывать занятия в кадре для исполнителей ролей второго плана. В кадре человек пять-десять — каждый должен что-то делать, жить в конкретном действии, в своем микрособытии, верно? Причем жить правдиво. Или я не прав, и это лишнее?

Е. Л. Сам знаешь, что прав. Такая разработка второго плана, особенно народных сцен — замечательная традиция и нашего кино, и нашего театра — вспомним Станиславского!

Ю. Р. Вот я и стал придумывать каждому занятие. Лариса скоро это заметила. И попросила особо заняться в этом отношении сценой шествия на казнь. Определенную часть кадра, часть его содержания, я брал на себя и вел до конца. Мальчик на горке засмотрелся на осужденных, и санки без него скатились — подробность щемящая. Горжусь ею. Я стремился найти детали, которые были бы акцентными, усиливали драматизм.

Е. Л. Относилось ли это к диалогу?

Ю. Р. Нет, я искал то, что невозможно заменить словом, то, что может выразить лишь пластика. Я старался усилить изобразительность.

Е. Л. Хорошо бы еще пример.

Ю. Р. Пожалуйста. Помнишь кадр с черной дырой подвала, которую видит Рыбак, вернувшись во двор полицейского участка? Она действует на него сильнее, чем казнь. Тут у него начинается перелом. Вот эта черная

дыра — я ее вдруг увидел, как во сне, глазами Рыбака — и содрогнулся. Лариса поняла с полуслова. Нашла композицию кадра, ритм, нашла монтажную фразу, в которую этот кадр включался...

Е. Л. ...врывался...

Ю. Р. ...да. Еще пример? Мы долго искали, как решить сцену во дворе полицейского участка. У Быкова прямо по кадрам описано, как полицаи везут пленников в город. Они, связанные, лежат в санях, дорога дана их глазами. Они видят кусок водосточной трубы, углы домов, флаги, арку — будущую виселицу, ворота полицейского участка, куда их ввозят. А вот дальше? Как вести сцену дальше? Партизан стаскивают с саней, бьют, толкают, волокут? Лариса этого не хотела — так могло быть, но в данном материале, в данной ситуации могло оказаться банальным. Она и здесь искала действие с внутренней трагедийной нотой. Я напрягался — до боли в сердце. И вдруг мелькнуло. А что если их оставили в санях, бросили без охраны? Лариса тут же продолжила: «Охранник ушел докладывать, все буднично, они лежат в санях, мороз, тишина, огромное небо. Пауза. Никого». И во всех подробностях выстроила сцену, мы ее раскадровали, уточнили... Ларисе нередко нужен был изобразительный манок, пластический толчок воображению. Вот почему она оглядывалась на меня во время съемок. Дело не во мне как таковом, а в соавторе, в единовидце. Долго не давалась сцена у старосты. Не виделась экранно. А увиделась, наконец, через зажженную лампу, пламя которой заколыхалось, когда открылась дверь. Сразу родилась, ожила, потекла органично вся сцена. Просто пустяк. Это когда найдено и получилось. А найти трудно. И чем проще решение, тем труднее бывает его найти. Кинохудожник должен участвовать в этой работе, ведь тут создается изобразительный ряд ленты.

Е. Л. И образный — на его основе.

Ю. Р. Разумеется. Образность и была нашей целью. Все, что я говорил, я говорил об авторской работе в кинематографе, о чувстве авторства и о сознании авторской ответственности. Сегодня, когда кинотехника развивается быстро, постоянно совершенствуется пленка, требования к нашей профессии высоки, как никогда. Творчество кинохудожника сродни творчеству станковиста, но мы работаем и в объеме, решаем пространственные задачи. Работа в пространстве — суть нашей профессии, притом что я должен уметь делать эскизы декораций и костюмов, выбирать натуру и все прочее. Кинохудожник создает выразительную материально-пространственную среду, которая входит в образную систему фильма. Мой холст — пространство кадра, моя палитра — весь предметный мир и его краски, валеры, колориты, мое произведение — наш фильм. У нас есть замечательные художники, которые умеют создавать реальное жизненное пространство кадра и фильма. Так работал великий кинохудожник Владимир Евгеньевич Егоров, учитель наших учителей и непререкаемый образец для всех поколений художников кино. Он первый понял, что кинохудожник — один из авторов фильма, а не просто оформитель и строитель декораций.

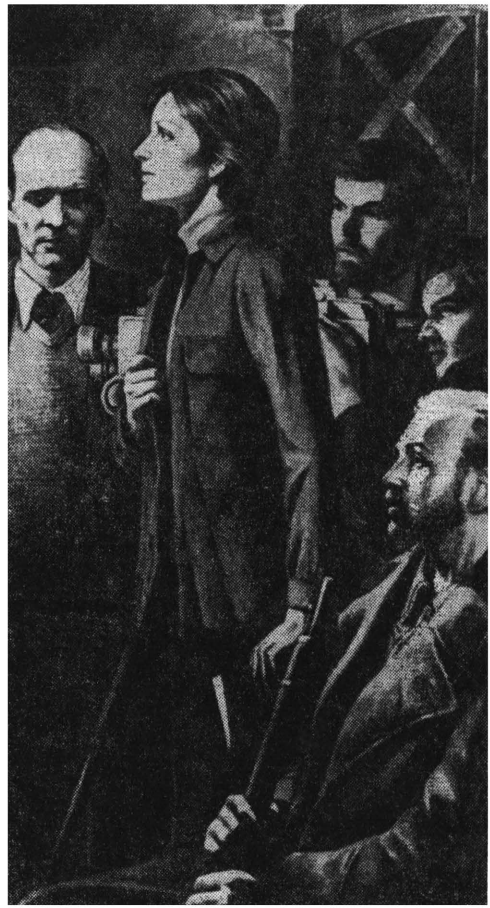
Е. Л. Анатолий Дмитриевич Головня рассказывал, что его поразили декорации Егорова к «Суворову» и «Адмиралу Нахимову» и что Пудовкин, ставивший эти фильмы, очень высоко ценил Егорова за редкостное умение создать пластический образ времени, образ среды.

Ю. Р. Подойдя к егоровской декорации дома Суворова, Пудовкин сказал: «Здесь действительно мог жить Суворов». Владимир Евгеньевич — это целый университет для нас, кладезь профессиональной премудрости. Из мастеров среднего поколения — это Борисов, Двигубский, Ромадин, Адабашьян. У них предельно острое чувство фактуры, они владеют всем арсеналом материальной культуры и тем магическим «чуть-чуть», которое придает житейски достоверному образу новый смысл, новое наполнение. Вспомним декорации Борисова к «Фоме Гордееву» Марка Донского. В стремлении придать как можно больше обжитости, интимности дому как целому, как организму, как действующему лицу художник не оста-

вил без внимания ни одного кусочка декорации, так что куда ни глянешь, везде видишь обжитое человеческое жилище, в любом месте можно было не только поместить актера, чтобы он играл, но и просто жить, как в настоящем доме. И это у Борисова не копия, не натурализм, а выразительное, эмоционально насыщенное жизненное, психологическое пространство. Я бы ввел такой критерий мастерства кинохудожника: оно подлинное и высокое, если, войдя в декорацию, еще не обжитую, не одушевленную актерами, можно мысленно поселиться в ней — вместе с героями, вместо героев. Это очень редко бывает. У иного художника в декорации и мебель, и ковры, и занавески, и аксессуары — все на месте, все точно, все в порядке, а декорация не живет, не дышит. На экране она будет холодной, безликой, фанерой с обоями. А Двигубскому нужно непременно заметить паутину в углу, осколок зеркала, надкушенное яблоко — то, что делает среду живой, в соответствии с данной драматургией. Забавное наблюдение, кстати: мебели на «Мосфильме» не так уж много, она кочует из фильма в фильм, ее знаешь наизусть и узнаешь на экране. И вдруг у хорошего художника она настолько точно работает, так доведены все ее компоненты по линии фактур, цвета, света, что она предстает в первозданном виде, как сделанная специально для этой ленты. Так, в «Дяде Ване» знакомых вещей десятки. Но здесь они играют свою единственную, неповторимую роль.

Е. Л. Достаточное ли внимание, по-твоему, уделяют сценаристы описанию материально-пространственного мира будущего фильма? Иначе говоря, ставят ли они перед кинохудожником постановочные задачи, ставят ли сознательно, специально?

Ю. Р. Это случается очень редко. Конечно, художник должен уметь «вычитывать» то, что ему нужно. Я не хочу сказать, что в сценарии должны быть непременно подробные описания натуры, интерьеров, обстановки, второго плана и так далее. Они могут быть, если автору нужны, даже, скажем, в виде лирического отступления. Разве оказалось лишним прямое обращение Довженко к актерам и художникам в сценарии «Щорс»? Оно в поэтике произведения, в его структуре, не так ли? Нечто подобное может происходить и сегодня. Зачем себя ограничивать? Зачем связывать себе руки канонической формой сценария? Он ведь все-таки создается не для чтения, а для постановки. Хорошо, что кинодраматургия признана полноценной литературой, что в нашей стране сценарий широко издается и читается. Однако в погоне за литературной формой, за «читабельностью» сценария не упустить бы его кинематографическое содержание, не пожерт-



«Кино». Правая часть триптиха. Живопись
Фото В. Соснина

вовать бы его экранной спецификой. Как часто авторы пишут так — если сузить проблему и впрямую отвечать на твой вопрос: «Квартира имярек, обставленная скромно и со вкусом». Точка. Соорудить такой интерьерчик — легкий хлеб даже для абитуриентов. А где индивидуальность жилища, передающая индивидуальность героя? Где характерные детали, выразительные подробности? И это относится не только к жилому интерьеру, но и к служебному, и к натуре — пейзажной, городской. Сценарист должен видеть игровое пространство фильма конкретно, а не вообще, и не имеет права отделываться общими фразами. Иначе он обедняет себя, обедняет фильм. Конечно, художник придумает, нафантазирует. Пусть не подробные описания, а детали, намеки — художнику достаточно. Из подлинно драматургического события, из правильно разработанного действия я выужу все, что мне нужно, и разовью его. Но лишь в том случае, если это действительно подлинно экранное событие и действие, а не что-то аморфное, лишенное реального жизненного окружения. Как часто сценаристы описывают лишь то, что происходит непосредственно, и слепы и глухи к среде, к атмосфере! Исключения редки — «Андрей Рублев» и «Гофманиана» Тарковского, сценарии Габриловича и Панфилова, Шепаликова, лучшие работы Гребнева — «Июльский дождь», написанный совместно с М. Хуциевым, в первую очередь. В них нет пространных описаний среды, атмосферы, предметно-пространственного мира в целом, но авторы его видят, видят в движении и пластике, он многообразно действует в сценарии и дан постольку, поскольку участвует в событиях, и так, чтобы это участие было бы ясно всем создателям картины. Понятно я выражаюсь?

Е. Л. Вполне.

Ю. Р. Ты употребил выражение «постановочная задача». В сущности, весь сценарий — цепь таких задач. Кинодраматург должен ставить их не только режиссеру, оператору, актеру, но и художнику, и композитору. В какой форме — не важно. Хоть в форме технических указаний и подстрочных примечаний. Ты хочешь возразить, что пострадает литературная форма? А кто утвердил ее единственный образец? Она может быть самой разной. Читатель не обидится. Он ведь понимает, что сценарий, как и пьеса, пишется для постановки. Ремарки в пьесе не смущают? Не смутят и в сценарии необходимые постановочные указания. Хотя, конечно, лучше «утопить», «растворить» их в повествовании: мы уже привыкли к чисто литературной форме записи. Но не забудем, что она — не самоцель, а средство! Так я думаю. Помнишь у Заболоцкого?

Любите живопись, поэты!
Лишь ей, единственной, дано
Души изменчивой приметы
Переносить на полотно.

Е. Л. Теперь к живописи можно добавить и кинематограф.

Ю. Р. Она уже не единственная, и в этом — наша гордость.

Е. Л. «Чистые» живописцы не ревнуют?

Ю. Р. Нисколько! Они ведь тоже многому учатся у экрана. Но я вспомнил Заболоцкого в другой связи — в связи с твоим вопросом. Призыв любить живопись я бы обратил и к сценаристам — они ведь тоже поэты! Пусть они больше внимания уделяют изобразительному ряду, пластике, пусть обогащается их экранное зрение.

Е. Л. Сценарист — «частичный» кинохудожник?

Ю. Р. Конечно, конечно, конечно! Каждый автор фильма — частично все другие авторы. В этом — суть кино как коллективного искусства, суть коллективного творчества. Сценарист обязан видеть, как кинохудожник, пусть он не в силах нарисовать даже птичку. О режиссере и операторе я уже не говорю — от них требуется значительно больше. Но именно в сценарии должны быть заложены для меня основные идейно-художественные задачи. «Любите живопись, поэты!»

Е. Л. Можно ли говорить о преобладающей тенденции в кинодекорационном искусстве 70-х годов?

Ю. Р. Я думаю, это повышенное требование к подлинности и к выразительности фактуры — в широком смысле слова, это новое понимание неразрывного, нерасчлененного «фа-

ктурного пространства», так сказать. Детали, подробности не подчеркнуты, не оторваны от фона, не наложены на него: они в него вдвинуты, составляют с ним одно целое. Но сейчас наметилась иная тенденция — изощренно работать с деталью, через подробность передавать целое, в малом показать большое. Художнику иногда достаточно натюрморта, чтобы показать характер эпохи. Так и в нашем деле. Этот принцип был известен давно и не впервые работает на экране, однако сегодня заметно стремление следовать ему широко. Он не хуже и не лучше других и точно так же требует творческого, а не механического применения.

Е. Л. А явное желание снимать в подлинных интерьерах? Оно тоже, по-моему, стало в последние годы всеобщим. Не противоречит ли оно стремлению к метафоризации детали, к символизации подробностей, о котором ты говоришь?

Ю. Р. Внешне — да, но это живое противоречие. Ибо обе тенденции внутренне связаны. В итоге они сходятся. Подлинный интерьер насыщается деталями-метафорами, деталями-символами.

Е. Л. И не только деталями. Повышается роль метафоричности — например, в композиции кадра, в цветоколористическом решении, в музыкальном — достаточно назвать «Солярис», «Зеркало» и «Сталкер», с их постоянными отсылками к ключевым для Тарковского явлениям культуры и искусства, даже с цитатами, то явными, то скрытыми...

Ю. Р. ...и последние картины Никиты Михалкова — в них тоже метафоризуются и интерьеры в целом, и облик вещей, и пейзажи. Тут нужна огромная культура — и общая, и профессиональная. Ведь в новые отношения с природой вступают подлинные интерьеры и экстерьеры, их подлинные пропорции, фактуры, реальное освещение в разное время суток — и все это в своем сплошном единстве взаимодействует с выразительными средствами, изначально не заложенными в интерьер, привнесенными авторами фильма из арсенала современного кино. Однако это — новая и огромная тема, я к ней сегодня не готов, давай отложим. Материала и так много, я ко многим вопросам хотел бы еще вернуться, ловлю себя на том, что не все сказал, что хотел. Если выговориться до конца, хватило бы на целую книгу.

Е. Л. А это мысль, между прочим! Мы ее обсудим, как только ты совсем поправишься. А пока — не горюй, что не все сказал. Я расшифрую записи и дам их тебе, ты уточнишь, добавишь все, что найдешь нужным.

●

К большому горю, этим планам не суждено было сбыться. Юрий Ракша не успел прочесть текст беседы. Он скончался с кистью в руках у мольберта, заканчивая свой живописный триптих «Поле Куликово». В день его кончины 1 сентября 1980 года картина была отправлена в Третьяковскую галерею. Я ничего не менял в тексте беседы, лишь немного его сократил.

Премии имени Махтумкули

Государственные премии Туркменской ССР имени Махтумкули в области кинематографии присуждены:

Какабаеву Халмамеду — режиссеру-постановщику,

Вельмурадову Овезгельды — оператору-постановщику,

Бяшимову Акмураду — актеру (посмертно) —

за создание художественного фильма «Похищение скакуна» (производство киностудии «Туркменфильм»).

Брест — Сталинград — Берлин

Сорок лет назад, июньским рассветом сорок первого 170 гитлеровских дивизий ворвались на нашу землю. Началась Великая Отечественная война — «война народная, священная война», по словам поэта, произнесенным в первые ее часы.

Пересекая советскую границу, нацисты были убеждены, что выходят на последнюю победную прямую, ведущую к мировому господству. На самом же деле они вступили в последний этап гнуснейшего из гнусных отрезка истории человечества — двенадцати лет «тысячелетнего рейха».

С тех пор минуло 14610 дней. 1418 дней войны, беспримерного испытания и беспримерного подвига советского народа, увенчанных Победой, — и выстроенные на фундаменте этой Победы 13192 дня мира и творческого труда.

Великой Отечественной посвящены сотни тысяч страниц фронтовых дневников и исторических исследований, романов и новелл, живописных полотен и спектаклей, музыкальных опусов и художественных фильмов. Священная, народная война запечатлена едва ли не самыми документальными из документальных свидетельств — незабываемыми кадрами фронтовой кинохроники.

В свое время «Правда», воздавая должное кинолетописцам войны, писала: «Пройдут годы. На развалинах, еще хранящих терпкий запах гари, крови, советский народ воздвигнет новые города и скверы, сравняет, зальет асфальтом глубокие воронки от снарядов и авиабомб, выкорчует из пахотной земли ржавую сталь сгоревших немецких танков.

Тогда извлекут из стальных сейфов рулоны кинопленки, миллионы метров бесценной летописи великих наших дней, которую мы в дни войны называли простым словом — кинохроника, и притихнет погруженный в темноту зрительный зал, где будут наши современники и потомки».

Это время пришло. Кадры фронтовой хроники звучат с кино- и телеэкранов как голос неувядающей исторической памяти народа. Они, эти бесценные кадры, оплаченные ратным творческим трудом фронтовых операторов, переживших разные дни войны, прошагавших смертельными военными дорогами от Бреста до Сталинграда и от Сталинграда до Берлина, оплаченные жизнью тех, кто не вернулся с поля боя, — станут переживать свое р о ж д е н и е во второй, третий, десятый раз. Разве не об этом, заложенном в них изначально свойстве говорит грандиозный успех двадцати серий «Великой Отечественной» и шести — эпопеи «Всего дороже», которые были бы попросту невозможны, если б не было в стальных сейфах миллионов метров пленки, по сию пору источающих запах гари и крови?.. Хранящих не только исторический опыт, но и историческое предупреждение человечеству...

Вот почему не ушли — никогда не уйдут — из нашей благодарной памяти скромные парни в гимнастерках и полушубках с боевым личным оружием — съемочными камерами — в руках. Вот почему литература, запечатлевшая фронтовых операторов на полях Великой Отечественной, огромная и разнообразная, никогда не будет исчерпана, никогда не будет исчерпан и читательский к ней интерес.

Публикуя документально-мемуарные материалы, написанные бывшими фронтовыми операторами В. Головней и В. Томбергом на основе их личного опыта, а частично по воспоминаниям товарищей по оружию, и возвращая читателей еще раз к незабываемым страницам войны, мы еще раз благодарно отдаем дань уважения подвигу тех, кто изо дня в день, рискуя жизнью, писал своей камерой летопись Великой Отечественной войны — и в горькие дни поражений, и в дни славных побед, — открывая всему миру силу советского общественного строя, величие и благородство советского человека.

В. Головня

Это было на Северо-Западном...

Дорога лентой пыльной пролегла
Между полей нескошенного хлеба,
От края к краю поднималась мгла,
Съедая синеву у неба.
Дымы вставали грозною грядой,
Тревога в воздухе застыла,
Дорога, опаленная войной,
В июле в неизвестность уходила.

Из записных книжек. Июль 1941 года

Под сводами вокзала стоял приглушенный гул. Сотни, а может быть, тысячи людей в военной форме и в гражданской одежде, с рюкзаками и чемоданчиками стояли группами или двигались сквозь толпу к своим вагонам.

Затененные фонари не рассеивали полумрак. Не было и обычной оживленной суеты, характерной перед отправкой ленинградской «стрелы». Люди вели себя как-то по-особенному сдержанно.

Наша группа пробилась к поезду, идущему на Ленинград. Длинная вереница вагонов застыла темной массой, лишь кое-где на площадках тускло светились синим маскировочным светом редкие фонари. До отхода поезда еще около часа, но все вагоны уже были переполнены. С большим трудом втиснулись в один из них, устроились в тамбуре.

Поезд шел ходко, почти без остановок. Постепенно народ «утрясся», можно было войти в вагон, а потом и сесть на край скамейки. События последних дней замелькали в памяти, как вереница стремительно сменяющихся кадров: бурлящая толпа в военкомате Свердловского района на Кузнецком мосту, хриплый голос за окошком: «...ждите вызова... ждите повестки, вас вызовут... ждите вызова». Срочный вызов на студию кинохроники, на так называемую «брянку», что у Киевского вокзала. Перед тем как впустить, долго и дотошно выясняют: кто, откуда, зачем?.. В одной из комнат студии неизвестные мне товарищи в военном и штатском объясняют задачу собранной здесь группе кинооператоров, направляемых на фронт. На все про все — двое суток, послезавтра отъезд, сбор на студии. Рюкзака дома не оказалось. Пока собирал несложные походные пожитки, жена сбегала и купила какой-то черный сатиновый мешок, другого не было. Не люблю черный цвет, но что делать. Пришили к мешку лямки, и он стал похожим на рюкзак. И вот снова на «брянке» уже с вещами, по-походному, через два часа на вокзал. Известно пока только то, что едем на Северо-Западный фронт через Ленинград. Из группы почти никого не знаю, кроме Сокольникова, вместе учились во ВГИКе, да еще, пожалуй, заместителя начальника Главкинохроники Романа Кацмана (Григорьева), которого видел несколько раз случайно. Он как будто будет начальником нашей группы. Под перестук колес, на самом краю скамейки, в очень неудобной позе засыпаю.

Рано утром поезд подошел к перрону Октябрьского вокзала в Ленинграде. В те первые военные дни никто не мог предположить, какая судьба выпадет на долю этого великого города. Ленинград жил той напряженной жизнью, какой жила вся страна. Его трудовой ритм не нарушался ни на минуту. Предприятия, транспорт, магазины, кинотеатры работали, как всегда, может быть, даже более четко и организованно. Лишь большое количество военных, заклеенные бумажными крестами окна да милиционеры на перекрестках улиц в касках, с противогазами на боку напоминали о том, что мирная жизнь осталась позади.

Разместили в гостинице «Московская» прямо против вокзала. На следующий день уже получали ручные съемочные аппараты с завода «Ленкинап» и пленку на Ленинградской студии кинохроники. Бомбежек еще не было, но немецкие разведчики часто появлялись над городом, их отгоняли огнем зенитных батарей. Воздушные тревоги объявлялись по нескольку раз на день. Во дворе кинохроники, как и на всех предприятиях, были вырыты по всем правилам щели. При объявлении воздушных тревог ими еще не пользовались, все сотрудники работали на своих местах.

На студии встретили нескольких недавних

вгиковцев, которые начали здесь свою работу перед самой войной. Среди них был и Дмитрий Эдельсон, мой однокурсник, веселый и жизнерадостный человек. Это была наша последняя встреча. Через несколько месяцев он погиб под Ленинградом.

На третий день рано утром выехали на полуторке в направлении Пскова. По последним данным, там разместился штаб Северо-Западного фронта. Много лет спустя Маршал Советского Союза Г. К. Жуков в своей книге «Воспоминания и размышления» напишет: «Из-за опоздания выхода наших резервов на реку Великую, противник с ходу захватил Псков». А пока что, не зная этого, мы катили по шоссе к Пскову. Наш вездесущий заместитель начальника группы М. С. Бессмертный раздобыл где-то несколько ватных тюфяков, которые положили на дно кузова для амортизации, а на них поставили громоздкие, неудобные ящики с киноаппаратами, рядом металлические яуфы с кинопленкой и наши рюкзаки. На оставшемся пространстве расположилось несколько разномастно одетых молодых людей, лишенных какого-либо воинского вида,—операторы В. Доброницкий, А. Фролов, Р. Халушаков, Е. Ефимов, И. Сокольников, А. Рубанович и я. Наши руководители Р. Григорьев и М. Бессмертный втиснулись в узкую кабину водителя.

Мы ехали на юго-запад через деревни и поселки. Палило солнце. По сторонам от дороги то и дело возникали вереницы работающих, в основном повязанных белыми платками, женщин. Тысячи людей строили оборонительные сооружения. Тогда все мы еще думали, что противотанковые рвы будут серьезным препятствием для наступающего врага. Время от времени машину останавливали военные патрули, проверяли документы. К вечеру нас завернули с дороги, идущей на Псков, там уже были немцы. Штаб фронта переместился в Новгород. Поздно ночью, после проверки у очередного КПП, мы въехали в город. На окраине, в обширном дворе старой школы прямо на траве разложили большой брезент и повалились на него, почувствовав страшную усталость от дороги. В темном небе временами вдруг возникали лучи прожекторов; пошарив по небу, они так же неожиданно гасли. Через несколько часов восток заалел. Начинался новый день, первый день киногруппы Северо-Западного фронта.

●

Весной 1941 года при Главном политическом управлении Красной Армии была организована военная киногруппа. Она была малочисленна, вошли в нее несколько кинооператоров, имевших опыт киносъемок боевых действий. А фронт Великой Отечественной войны требовал многие десятки, а позднее и сотни кинооператоров. Стали формироваться киногруппы по фронтам. Группа при ГлавПУРе была ликвидирована, возникли новые, более масштабные задачи.

Первыми фронтовыми группами были группы Западного и Юго-Западного фронтов, группы Черноморского и Балтийского флотов, несколькими днями позднее была сформирована наша группа — Северо-Западного фронта. Этот фронт зародился в первый же день войны в Советской Прибалтике. Киногруппа начала свою деятельность в первых числах июля 1941 года, когда наши части отходили от Пскова и штаб фронта переместился в Новгород. Именно в Новгороде в нашу группу влилось несколько кинооператоров во главе с С. Гусевым, которых война застала в районе Риги, а несколько позднее присоединились еще несколько человек во главе с Р. Карменом.

В своей книге маршал Жуков пишет: «...группа войск противника, пытавшаяся выйти к Новгороду и далее на Чудово, встретила упорное сопротивление и успеха здесь не достигла. Наступавший моторизованный корпус противника был атакован частями 11-й армии в районе Сольцы. Контрудар 11-й армии был хорошо организован... Противник повернул вспять и начал поспешный отход...»

Наш выезд с оператором В. Доброницким в Сольцы был на фронте одним из первых. Если не ошибаюсь, это было 17—18 июля. По пыльной проселочной дороге, с трудом обгоняя подтягивающиеся части, мы на своей полуторке влетели в Сольцы. Это был небольшой городок, затянутый дымом от горевших зданий.

Бой откатывался на его западную окраину. Оставив машину за какой-то кирпичной стеной, мы с аппаратами в руках побежали к центру. Навстречу попадалось все больше и больше раненых, выходящих из боя. Они были черны от грязи и пыли. До вечера снимали наступление. Противник продолжал откатываться на Запад. Ночью обстановка осложнилась. Командир части получил приказ, пользуясь ночным временем, скрытно начать отход, обходя Сольцы с северо-востока.

Всю ночь мы шли на восток, вытаскивая десятки раз свою и помогая вытаскивать другие автомашины из болот, переправляя их вброд через бесконечные речушки. Мы не могли предположить, что в январе-феврале 1942 года наши пути с 16-й немецкой армией еще раз сойдутся. Эта армия в начале 1942 года в районе Старой Руссы была окружена советскими войсками, а нам с В. Доброницким посчастливилось в числе других кинооператоров снимать бои по ее окружению. Весной 1942 года на экраны кинотеатров вышел специальный выпуск кинохроники под названием «Окружение 16-й немецкой армии».

●

«Солдаты с двумя автоматами» — так называли кинооператоров в годы Великой Отечественной войны. Действительно, фронтовые кинооператоры имели как бы две специальности. Основная — это оператор-журналист, кинохроникер, который должен был уметь в самых разнообразных, часто весьма сложных условиях выполнять свои профессиональные обязанности, фиксировать на пленку события, отбирая из них самые интересные и значительные. И хотя шла война, страшная, жестокая, невиданная по своим масштабам, оператор должен был сохранять все свои «мирные» навыки и соблюдать профессиональные требования: выбирать правильно точку, объектив, определять диафрагму, обеспечивая достаточную резкость,

Северо-Западный фронт. Группа фронтовых операторов. Николай Лыткин, Сергей Гусев, Роман Кармен, Виктор Доброницкий, Евгений Ефимов в расположении штаба фронта. Август 1941 года.

изображения и даже помнить о композиции кадра. Вторая «специальность» — военная. Операторы должны были знать оружие и уметь им пользоваться, должны были знать, как вести себя под огнем противника, ориентироваться в характере этого огня, чтобы понимать, когда надо «зарыться» в землю, а когда можно не обращать на него особого внимания и продолжать свою работу. Важно было изучить и повадки фашистской авиации, особенно свирепствовавшей в первые месяцы войны, на слух различать калибры немецких минометов. Одним словом, приобретались десятки различных, чисто военных навыков, что давалось порой очень и очень нелегко.

В связи с этим вспоминается небольшой, но довольно характерный эпизод. На второй день после приезда в Новгород мы поехали к железнодорожной товарной станции. День выдался жаркий, безоблачный. На путях стояли воинские эшелоны с боеприпасами и военным имуществом. Подъехали к одному из вагонов. Согласно списку группы и разрешению штаба фронта, стали получать обмундирование, сапоги, противогазы, личное оружие — густо смазанные маслом автоматические пистолеты ТТ. Прямо перед вагонами разделись до трусов и начали примерять обмундирование. Капенармусы были настроены к «киношникам» добродушно, давали возможность выбрать одежду по росту и размеру. Как вдруг раздался громкий тревожный крик: «Воздух!.. Воздух!.. В укрытие!..» И тотчас же из-за эшелонов появилась армада фашистских самолетов. Они шли низко, нагло, самоуверенно. На бортах и плоскостях были ясно видны черные кресты. Это были бомбардировщики. Мы еще не видели их в таком количестве и так близко. Их было несколько десятков. Самолеты стали разворачиваться, и тогда мы побежали, бросив свою гражданскую одежду, только что полученное обмундирование, включая пистолеты, бежали в брюках и босиком, в трусах и сапогах. Но самолеты, очевидно, уже отбомбились. Они развернулись и стали уходить на запад. Лишь два-три истребителя сопровождения построчили из пулеметов. Мы были ошеломлены, растеряны, виновато переглядывались. Это было первое, я бы сказал, психологическое крещение.

А через месяц на передовой мы лежали в окопе с А. Евсиковым под жестокой прицельной бомбежкой, весь день, с утра до темноты, в узкой и не очень глубокой щели. Кругом был ад, и гуляла смерть, но в сердце уже была не только тоска. Закипала ярость, превозмогавшая страх и отчаяние беспомощности.

Мы лежали в щели и смотрели сквозь редкие ветки на самолеты. «Юнкерсы» методично ходили по кругу на высоте 800—1000 метров. Когда они пикировали, было ясно видно, как из-под брюха у них отрываются и летят вниз бомбы. Они казались черными. Наша рощица была вздыблена, деревья посечены осколками. Воздух наполнен противным запахом дыма и гари. Нервное напряжение нарастало. Очевидно, для разрядки, мы нещадно ругались. Попадало и немецким летчикам, и Гитлеру. Временами, когда было совсем невмоготу, стреляли по самолетам из... пистолетов. Другого оружия под рукой не было. Винтовки — в машине, до нее метров сто. Тогда это расстояние преодолеть было невозможно. Ах, как мы были рады — нет, это не то слово — мы были счастливы, мы были горды, в нас все ликовало, когда вдруг из-за леса, расстроив ряды «юнкерсов», стремительно вырвались два наших истребителя И-16. Они с ходу ударили по очередной девятке «юнкерсов». Строй самолетов сломался. Они прекратили «карусель» и стали уходить.

Наступила первая за весь день пауза. Она была короткой. Ястребки, разогнав стервятников, ушли. Минут через тридцать все началось сначала. Все же я успел сбегать в глубь рощи, где в нехитром блиндаже комбата находился оператор В. Доброницкий. Две высокие стройные сосны близ блиндажа расщеплены почти до основания, вход в блиндаж залит кровью. Редкий случай — осколки от разорвавшейся перед самым блиндажом бомбы влетели прямо в блиндаж и тяжело ранили одного из офицеров, его уже забрали санитары. Виктор был внешне спокоен, но курил папиросы одну за другой, глубоко затягиваясь. Я опять побежал в окоп. Фашисты бомбили до наступления темноты. Да, действительно, — солдатами не рождаются. Ими становятся, и не сразу.

Полк штурмовой авиации на аэродроме близ поселка Крестцы. Разбор боевого задания.

Мне повезло с напарником, очень повезло. На фронте я работал, главным образом, с оператором В. Доброницким. Он был старшим в нашем «звене». Это был талантливый оператор, настоящий кинохроникер-универсал, одинаково хорошо снимавший и события, и организованные кадры со светом. Доброницкий был признанным мастером репортажа. Он очень быстро ориентировался, снимал уверенно в любых условиях — в жару, в мороз, в пыли и под дождем. В его материале никогда не было ни творческого, ни технического брака. Он хорошо знал и любил технику. Аппарат у него всегда был в образцовом состоянии. Как сейчас вижу Виктора в минуты затишья в нашем операторском «фургоне». Расстелив белоснежную тряпочку, он методично кладет на нее одну за другой детали съемочной камеры. Под рукой портативная сумка с полным набором необходимых инструментов. Работает он точно, быстро. Ему наша группа обязана и тем, что съемочные камеры не замерзали даже в самые сильные морозы: помнится, Доброницкий применил какую-то особенную смазку, очень эффективную. По его же инициативе с наступлением холодов всем операторам группы пошили специальные двойные ватные мешки для съемочных камер и пленки. В. Доброницкий был храбрым человеком и в то же время достаточно рассудительным и осторожным. Он никогда не сидел в штабе фронта. В течение почти года совместной работы мы все время были в передовых частях 11-й и 27-й армий. Виктор хорошо читал карту, легко ориентировался на местности, знал оружие и владел им. Я многому научился у него. Это была хорошая жизненная, профессиональная и военная школа. Характер у Доброницкого был нелегким, но работали мы исключительно дружно, много раз взаимно выручая друг друга.

На фронте как нигде быстро узнавались все человеческие и профессиональные достоинства и недостатки. В нашей же фронтовой группе подобрался хороший состав: ветеран советской кинохроники старый коммунист С. Гусев, смелый, шумный, веселый С. Фролов, настоящие профессионалы-хроникеры Б. Шер и Н. Лыткин, опытный и энергичный Е. Ефимов и другие. Много сил для сколачивания группы затратили ее руководители, вначале Р. Григорьев, позднее А. Ешурин и С. Гусев.

●

Июль — август 1941 года были на Северо-Западном фронте очень напряженными. Части 11-й армии, за которой мы были закреплены, с тяжелыми боями отходили на восток. Подвижные моторизованные части врага прорывались на наших флангах, постоянно создавая угрозу окружения.

Мы мало снимали в эти дни. От нас требовали съемок наступления наших частей, военных трофеев и пленных, а этого почти не было. Прямого запрета снимать отход наших войск нам никто не давал. Но и мы сами ждали других сюжетов.

Перед глазами часто встает такая картина: позднее июльское солнце клонится к горизонту. Через деревню отходят наши части. Идет артиллерия на конной тяге. Мощные кони, поднимая тучи пыли, тянут зачехленные пушки, зарядные ящики. Рядом бегут артиллеристы, подбадривая лошадей, помогая им на подъемах. У домов — все жители деревни. Многие вытирают слезы...

По прошествии многих лет все переосмысливаешь. Конечно, надо было снимать и отход войск, и тяжелые дороги отступлений, и женщин с детьми на руках, молчаливо провожавших отходящих бойцов. Они нужны были, эти кадры, чтобы полнее понять всю глубину народного горя и величие подвига армии и народа, выстоявших и победивших в небывало тяжелой и страшной войне...

Операторы метались на машинах по фронту в поисках материала, стремясь попасть вовремя на такой участок, где случались наши, пусть локальные, но все же чувствительные для противника контрудары. Работа осложнялась еще и тем, что стабильной линии фронта не было и в помине, обстановка менялась ежедневно, а иногда и ежечасно. Лишь по счастливой случайности мы не попали в район, уже занятый противником, хотя несколько раз были на волосок от этого. Запомнился такой эпизод. Мы с В. Доброницким уже сутки находились в штабе одной из дивизий. Место теперь уже точно не помню, осталось в памяти только то, что штаб располагался в густых зарослях какой-то травы выше человеческого роста. Леса поблизости не было, кустарник и неправдоподобно высокая трава. С передовой глухо, то нарастая, то затихая, доносился орудийный гул. Мы выжидали. Прошел слух, что на участке этой дивизии будет нанесен контрудар. Совершенно неожиданно в наши «джунгли» вкатила грузовая автомашина с какими-то военными. Было их несколько человек. Вид очень боевой, «обстрелянный», все в плащ-палатках и металлических касках. Это было непривычно и удивительно. У нас не было ни плащ-палаток, ни тем более касок. Оказалось, что это прибыла группа Р. Кармена, а с ним Н. Лыткин, Б. Шер, А. Ещурин.

Доброницкий познакомил меня с товарищами, обменялись информацией. Выяснилось, что они ехали на Северо-Западный фронт, но почему-то попали под Великие Луки, откуда их направили в Новгород, а оттуда к нам, в 11-ю армию. Р. Кармен пошел представиться начальству и уточнить обстановку. Но и без уточнения было ясно: положение осложняется. В наших зарослях началось какое-то движение. Пробежало несколько групп бойцов со станковыми пулеметами, они стали занимать оборону. Пришел Р. Кармен, лицо сумрачное — всем кинооператорам предложили немедленно уехать: противник подтянул силы и прорвался на фланге. К ночи мы погрузились и единственной свободной еще дорогой отошли на восток, в сторону Старой Руссы.

Р. Кармен вскоре уехал на другой фронт, а остальные товарищи влились в состав нашей киногруппы. Правда, неутомимый Р. Кармен, который снимал и под Москвой, и в Сталинграде, и на других фронтах, в эти особенно тяжелые месяцы лета и зимы 1941 года, хотя и на короткие сроки, но неоднократно приезжал в различные соединения Северо-Западного фронта. Особенно часто он бывал в частях 11-й армии, где членом военного совета был его старый соратник по Испании дивизионный комиссар И. В. Зуев. Мы с оператором В. Доброницким и еще два фотокорреспондента одно время даже жили в блиндаже комиссара, которым он не пользовался, предоставив его нам. Блиндаж находился в лесу близ того места, где когда-то было село Мануйлово, то

самое Мануйлово, неподалеку от которого мы впервые в марте сорок второго увидели в лесу и снимали немецкое кладбище — бесконечные ровные ряды белых березовых крестов.

●

Мы лежали в овраге. Овраг был длинный, заросший могучим кустарником. Неподалеку расположились лейтенант и два десятка бойцов — немногочисленный резерв батальона. Впереди шел бой за деревню Белый Бор. Деревня как деревня, таких сотни. Деревня была на возвышенности, она была нам нужна. И вот Белый Бор уже несколько раз переходил из рук в руки. Шум близкого боя то нарастал, то затихал. Бойцы курили, лейтенант посматривал на часы, на нас — никакого внимания. В какой-то момент, ясный ему одному, лейтенант поднялся.

— Вперед! — скомандовал он и полез по крутому склону через кусты. Бойцы сначала медленно, докуривая цигарки, потом все быстрее двинулись за командиром.

— Витя, — сказал я, — обстановка, сам понимаешь, какая... Может, мне тебя подстраховать? — Я похлопал по лежащей рядом винтовке. Виктор посмотрел на меня и улыбнулся как-то по-особенному, с ним это не так часто бывало.

— Ну что ж, герой, давай. — Я быстро отдал аппарат шоферу, взял винтовку (к этому времени мы уже сменили старые тяжелые «трехлинейки» на новые полуавтоматические одиннадцатизарядные). Вылезли из оврага, осмотрелись. Впереди было ровное, немного покатое поле. Бой шел в деревне. До ближайших дворов — метров 300—400. Их надо преодолеть. Мы побежали рядом. Вот в траве несколько убитых немцев, дальше наш подбитый танк. Возле танка, как бы споткнувшись, лежит танкист в синем комбинезоне. Все это видим на бегу, краем глаза. Начинаем чувствовать встречный огонь. Спешим к ближайшей избе. У стены крайней избы несколько человек и второй танк. Два танкиста что-то исправляют в нем. Рядом несколько легкораненых. Увидя, как мы решительно бежим к деревне, один из них закричал: «Эй вы, не очень-то вылезайте на улицу.. вон как фриц бьет!..» Мы присели, отдышались. Выглянули на единственную улицу. Она была пуста. А пулеметы строчили почти без перерыва — и наши и немецкие. Осторожно, от дома к дому, вошли в деревню. Брошенная немецкая пушка, еще один мертвый фриц. Виктор начал снимать, я напряженно поглядывал вокруг. Понимаю Виктора. Огонь жестокий, а что в кадре? В лучшем случае, одиночные наши бойцы, стреляющие из-за укрытия. Но Доброницкий, как бы забыв об опасности, настойчиво продвигался вперед. Я старался не отставать. Кое-что ему удалось снять! Немецкие пулеметы заработали еще сильнее, яростнее. Дальше нам пути не было. Появившись из-за угла дома, политрук объяснил: немцы подтянули резервы, сейчас наши будут постепенно отходить.

С наступлением темноты двинулись на другой участок. Может быть, будет более «урожайный» день.

●

Организация военной кинохроники за годы Великой Отечественной войны претерпела несколько структурных изменений, а в 1944 году — и довольно серьезную реорганизацию. Однако основой ее с первых же дней войны стали фронтовые киногруппы, которые до самого конца оставались главным звеном военной кинохроники.

Производственным, творческим и техническим центром для всех фронтовых групп являлась Московская студия кинохроники (в дальнейшем Центральная студия документальных фильмов). Оперативное руководство, помощь и консультацию киногруппам оказывали Главное управление кинохроники Комитета по делам кинематографии при СНК СССР и армейские политорганы, начиная с ГлавПУРа и кончая политотделами армий. Каждая фронтовая группа в среднем насчитывала 8—10 действующих кинооператоров. Они были, как правило, разбиты по два человека (из которых один был старшим) и имели свою автомашину с шофером-красноармейцем. В машине были аппаратура, пленка, оружие, боеприпасы, противогазы, бензин, небольшой запас продовольствия, несложное личное имущество операторов. Словом, все необходимое для самостоятельного,

«автономного» существования и работы. Каждое такое «звено» — автомашина с шофером и два кинооператора — обычно на длительный срок закреплялось за одной из армий фронта. Это было удобно — операторов знало командование, знали в частях, они также через некоторое время уже узнавали людей, местность, прилегающую к данному участку фронта, уверенно ориентировались по карте.

Несмотря на то, что все фронтовые кинооператоры (за единичным исключением) поначалу не состояли в кадрах армии, на них были распространены все армейские правила и порядки, а также установленные для военнослужащих льготы. Все кинооператоры были обмундированы в военную форму, приравнены к офицерскому составу, имели право на ношение личного оружия, многим, в первую очередь тем, кто были командирами запаса, были присвоены воинские звания. Особо отличившиеся в боевых операциях кинооператоры награждались командованием фронтов орденами и медалями. Так в конце 1941 года в нашей группе орденом Красного Знамени был награжден оператор С. Гусев, в течение двух месяцев находившийся за линией фронта в тылу врага, в партизанском отряде.

В работе операторов, кроме тяжести самих фронтовых условий, было много технических трудностей, причинявших большие неудобства. Например, полностью отсутствовала (или ее было очень мало) специально расфасованная по 30 метров пленка с черными ракордами на концах. Кассеты с такой пленкой позволяли перезаряжать аппарат прямо на свету. Много неприятностей приносили съемки в условиях недостаточной освещенности, дававшие значительную недодержку.

Вспоминается такой случай. Политотдел армии срочно направил меня на одну из передовых батарей для съемки вручения гвардейского знамени. Задание простое, съемка несложная, хотя меня предупредили, что процедура будет очень короткой: эта батарея все время ведет дуэль с немецкой, так что обе батареи хорошо пристрелялись. Мы — залп, они — ответный, они — залп, мы их сейчас же накрываем огнем. Батарея была недалеко, но из-за минных полей, оставшихся от немцев, приходилось давать крюк. По дороге не повезло — дважды попадали на нашей машине под бомбежку и артобстрел. Наконец добрались до батареи. Она располагалась на опушке довольно густого леса и была хорошо замаскирована. День шел к концу, а тут еще лесной полумрак. Освещенность быстро падала. Меня торопят, личный состав построен около орудий, сейчас будут выносить знамя. Бегу через лес, прыгаю через отрытые по всем правилам щели. На ходу проверяю аппарат. Света все меньше. Начинаю снимать: общий план, средний... один, другой... крупно знамя. Завожу аппарат, но его пружины хватает на 7—8 метров. Все кончено. Одна за другой команды: «Разойдись! В укрытие! Огонь!» Батарея дает залп из всех орудий по переднему краю противника. Сейчас будет ответный огонь немцев.

Конечно, в таких условиях от съемки, хотя она по фронтовым параметрам была довольно мирная, хороших результатов ждать не приходилось. Так оно и оказалось. Через некоторое время пришло заключение из Москвы: «снято мало»... Ну что же, все правильно, справедливо, хотя и обидно. Подобные случаи, наверное, бывали в практике каждого оператора.

●

К ночи похолодало. Автобус, поскрипывая на ухабах, ходко шел по шоссе к Валдаю. Было 31 декабря 1941 года. В автобусе — бригада артистов, выступавшая в той же авиачасти, где я сегодня снимал. Шум в автобусе постепенно стих, народ подремывал. Посмотрел на часы, стрелки подвигались к 23-м. Я представил себе нашу «базу», товарищей, импровизированный новогодний стол. Кажется, только сейчас вспомнил, что ничего не ел с самого утра. Снег под колесами заскрипел, автобус остановился. Артисты с шумом высыпали и побежали к какому-то дому. Я остался один на окраине Валдая, в прямо противоположном конце от нашей базы. На небе застывшая луна, вокруг нее большой бледный круг. На часах 23.35. Вспомнил — не знаю пароля, а без него мой документ мало что значит. Ну, может, пронесет. Размашисто шагаю по пустым, будто вымершим улочкам. Может быть, еще

Деревня под Старой Руссой. Февраль 1942 года. Операторы Владимир Головня и Виктор Доброницкий.

успею. Вот уже и центр, бывшая базарная площадь. Сейчас заверну направо, во вторую улицу и вниз к озеру, там уже рукой подать. Но завернуть не пришлось. Из-за угла вышел патруль. Офицер и два красноармейца. Попытка объяснить положение сразу потерпела крах. Пришлось следовать в комендатуру. В помещении комендатуры тепло и дымно. Дежурный капитан мрачен, он ведь тоже, наверное, хотел бы встретить Новый год. Долго рассматривал мои документы, еще дольше выговаривал мне, объясняя, что пароль надо знать и что он обязан задержать меня до утра. Я с тоской посмотрел на комендантские ходики. Они бесстрастно отсчитывали драгоценные секунды. Впрочем, секунды эти уже обесценились: ходики показывали без двадцати минут час ночи. Капитан вернул мне документы, закурил, походил по комнате.

— Сидоренко! — неожиданно крикнул он.

В комнату вошел пожилой боец с винтовкой.

— Проводишь товарища кинооператора до их базы.

— Да я сам дойду, тут недалеко.

— Нет, опять заберет патруль.

Мы вышли на улицу. Тот же мороз, та же луна, снег скрипит и повизгивает под ногами. Прошли улицу, другую, спустились к озеру. Я посмотрел на своего провожатого, пожилого солдата с обвисшими усами и усталым лицом.

— Иди, друг, — сказал я красноармейцу. — Вон наш дом. Иди и будь жив и здоров в Новом году.

В доме было очень жарко от раскалённой печки. На столе беспорядок, остатки ужина. Новый год уже встретили. Кто-то спал на топчане, двое, сидя у печки, «выясняли отношения».

— Ты чего так поздно? — спросил С. Гусев.

— Да так получилось...

— Ну давай, заправляйся, вон твоя порция на окне.

Я разделся, повесил полушубок и аппарат. Быстро выпил и съел все, что мне было оставлено, снял валенки и лег на свободный топчан. Новогодняя ночь получилась неважнецкая, каким-то будет наступающий год? А впрочем, приметы эти не всегда сбываются, подумал я, засыпая.

Время безжалостно стирает события прошлых лет. Что-то уходит из памяти совсем, что-то теряет свои четкие очертания. Теперь уже трудно, а подчас и невозможно точно восстановить многие даты и события военно-

го времени. А вот некоторые яркие подробности жизни встают в памяти спустя почти сорок лет.

Январь 1942 года был на нашем фронте холодным и снежным. Температура стойко держалась около —25°. Снег завалил все — разбитые фронтовые дороги, еще уцелевшие, но уже давно обезлюдевшие деревни и села прифронтовой полосы. Линия фронта замерла. Противник закопался, залез в землю. Мы тоже. Из-за сильных снегопадов и низкой облачности авиация почти не летала. Наступило относительное затишье.

Шестого января мы на своем фургоне пробились через снежные завалы в деревушку, где располагался штаб 11-й армии. Дата запомнилась по простой, чисто житейской причине. Следующий день — 7 января — был днем моего рождения. На дне вещевого мешка для этого случая была спрятана бутылка московской водки, присланная с оказией из дома. Очень хотелось сделать сюрприз моим соратникам: оператору В. Доброницкому и нашему боевому шоферу и ассистенту красноармейцу Н. Кириленко. Виктор ушел в штаб, а мы с Николаем разожгли примус и стали варить из концентратов гороховый суп. Машина стояла, как всегда, за стеной крайнего дома. Было совсем тихо. Ветер перестал, пошел крупный блестящий снег. Начинало темнеть, дни-то короткие. Виктор что-то задерживался. Суп был готов, хлеб нарезан. Я не утерпел, вытащил заветную бутылку и сообщил Коле о торжественном поводе. Появился Доброницкий. Вид озабоченный, в зубах неизменная цигарка, вставленная в янтарный мундштук. Узнав о наших приготовлениях, усмехнулся:

— Торжество отменяется, через полчаса выезжаем, ты в 127-ю, а я в 201-ю, ночью наше наступление.

Быстро по-братски разлили содержимое бутылки, съели гороховый суп и стали собираться. Сборы привычные, недолгие. Сначала завезли меня и «примкнувшего», как всегда, фотокорреспондента Петрова на КП 127-й дивизии. Доброницкий на нашей машине поехал на «свою точку», ему дальше. В блиндаже командира дивизии шло совещание. Мы представились адъютанту. «Ждите, выступать будем ночью»...

Мы шагали по снежной целине, стараясь не отставать и идти по уже протоптанным следам. Идти было трудно, ноги проваливались. Примерно через час-полтора вышли к краю замерзшего озера Ильмень. Уже не только впереди, но и с боков взлетали ракеты. Это немцы, как всегда по ночам, методично освещали местность перед своими окопами. Мы поняли, что вышли далеко во фланг немецкой линии. Шли всю ночь. Стали попадаться в белых маскировочных халатах отставшие бойцы лыжного батальона. Обессилев, они лежали прямо на снегу, их поднимали. Вдруг впереди началась перестрелка: Сначала неуверенная, потом все сильнее и сильнее. Завязывался ночной бой.

Постепенно рассветало, но было еще так темно, что о съемке не приходилось и думать. К утру вышли к берегу замерзшей реки. Возможно, что это была Ловать. В июле прошлого года мы в ней купались. На крутом берегу залегли в снег. За облаками послышалось характерное, с подвыванием, гудение «юнкерсов». Оно то приближалось, то удалялось. Послышались взрывы. Не видя целей, самолеты бомбили по площадям из-за облаков.

За нами послышалось урчание моторов, из серой морозной мглы стали выходить наши танки, да еще какие — «тридцатьчетверки»! Вот здорово, вот удача! В то время это бывало не так уж часто. Вскочил, проваливаясь в снегу, побежал наперерез машинам. На ходу подкручивая пружинный завод аппарата, свалился с берега на лед реки и стал снимать. Танки осторожно сползали с крутого берега и по заранее набросанному валежнику устремлялись вперед, в бой. Лишь отсняв всю кассету, огляделся. Мне что-то кричали, показывали на небо. В азарте съемок я ничего не слышал и не мог понять. Взглянул на небо. Два «мессера» почти на бреющем полете строчили из пулеметов по танкам, по переправе, по лежащим в снегу бойцам и офицерам. Когда снимал, я ничего этого не замечал. Я видел только то, что было в глазке

моего визира. Что это было, сознательная храбрость? Ведь пулеметные очереди совсем рядом крошили и вспарывали лед. Конечно, нет. Каждый оператор, снимавший на фронте, знает это чувство. Когда снимаешь, все мысли связаны с тем, что́ в «кадре». Если бы было по-другому, возможно, что операторы вообще не могли бы снимать в боевых условиях. Позднее, когда «мессеры» ушли, а мы поднялись и пошли вперед, на другую сторону реки, мне говорили, что я хорошо отделался, мог бы и остаться на льду, но я и не думал об этом. Меня больше всего волновало в тот момент, правильно ли я выбрал точку, хватило ли света, что будет на пленке, а значит, и на экране... Через несколько недель я получил из Главкинохроники за подписью Р. Григорьева (он всегда быстро реагировал на материал) сообщение, что репортаж очень хороший и войдет в выпуск. А позднее мы узнали, что ночной операцией началось окружение 16-й немецкой армии.

Через несколько дней мы вместе с Доброницким снимали в деревне Взвад на самом берегу Ильменя, откуда после упорного боя был выбит противник. Там мне впервые удалось снять обильные трофеи, в частности, большие грузовые парашюты, на которых немцы бросали окруженному гарнизону продовольствие и боеприпасы.

Вечером в одной из уцелевших изб при свете нескольких фонарей «летучая мышь» командование части, которая выбила фашистов из деревни, передавало власть в руки местных партизан во главе с секретарем райкома партии. Это было незабываемое зрелище — в холодной избе, набитой до отказа людьми, в густых клубах махорочного дыма вновь возрождалась Советская власть на освобожденной от врага нашей земле.

●

После того как линия фронта стабилизировалась, постепенно стал складываться свой особый фронтовой быт. В связи с этим нельзя не сказать несколько слов о деревне Ложины. Полтора десятка домов, по самые крыши засыпанных снегом, стояло несколько в стороне от главной фронтовой дороги. Движение транспорта и открытое хождение людей в деревне категорически запрещалось. Имеющиеся машины были хорошо замаскированы во дворах. Осторожность была необходима! В воздухе часто появлялась «рама» — немецкий самолет-разведчик, приносивший обычно беду. В Ложинах был главный узел связи 11-й армии, дом военсовета, седьмой отдел,

Операторы Михаил Сегаль и Владимир Головня в расположении 83-й танковой бригады под Старой Руссой. Июнь 1942 года.

некоторые оперативные подразделения штаба.

На самом краю деревни, в одиноко стоящем доме — редакция армейской газеты. Этот дом был в то время, в январе-марте 1942 года, очень популярен в кругах «фронтовой интеллигенции». Он был временным пристанищем всех журналистов, фотокорреспондентов, писателей и нас, кинооператоров, на пути к передовой и обратно. В доме всегда было довольно чисто, жарко натоплено и круглосуточно светила 1000-ваттная лампа от «движка», укрытого за домом. Не раз продрогшие, измученные фронтовыми дорогами, мы заезжали сюда, чтобы выспаться всласть в тепле и поговорить по душам. Однажды в этом доме был даже организован импровизированный «банкет». Бригада артистов после поездки по частям должна была заночевать в Ложинах и завернула к нам «на огонек». Хозяин нашего «пресс-центра», главный редактор многотиражки А. Розен, увидя непривычных и именитых гостей (в бригаде были композиторы В. Мурадели и Л. Книппер, какой-то известный драматический артист и молодая миловидная певица), проявил чудеса изобретательности и гостеприимства. На столе, с которого мгновенно убрали гранки, появился хлеб, сухая колбаса и даже большая бутылка кислого красного вина. Как-то само собой Вано Мурадели стал тамадой. Он оказался великим мастером этого «жанра». Тамада произнес несколько фраз, и стены избы как бы раздвинулись вширь, исчезла со стола газета с ломтями хлеба, перед мысленным взором присутствующих возникли золотые плоды цитрусовых, грозди янтарного винограда, в воздухе пронесся аромат чудесных напитков Кахетии. Наконец, гости поднялись — рукопожатия, добрые пожелания. Хозяин дома преподнес артистке самое дорогое, что у него было, — предмет его гордости, — трофейный электрический фонарик с тремя цветными стеклами.

Через две недели, возвращаясь с передовой, решили заехать в Ложины. Но мы не нашли деревни: за несколько дней до этого немецкая авиация полностью сожгла ее. От большинства домов остались груды пепла да остовы печных труб. И лишь на самом краю стоял совершенно невредимый, но уже пустой и заброшенный наш «пресс-центр».

●

В феврале 1942 года снимали на аэродроме близ Крестцов, там базировался полк штурмовиков. Зимние дни коротки, а тут еще низкая облачность, часто идет густой снег. Все же звенья Ил-2 ежедневно, а то и по два раза в день вылетают на штурмовку вражеских аэродромов. Очень хочется снять работу штурмовиков в воздухе, но командир части и слушать об этом не желает. Штурмовики имеют броню только под сиденьем и за спинкой кресла летчика. Мы готовы полететь и в фанерном фюзеляже, но командир наотрез отказывает. В нашем операторском фургоне лежит без употребления съемочная камера «асканиа-плечевая». Доброницкий долго советовался с механиками эскадрильи и придумал, как укрепить камеру на штурмовике. Договорились с летчиком, что он включит аппарат во время наибольшего снижения над объектом противника. На следующий день штурмовики ушли на задание, в том числе и самолет с нашим киноаппаратом. Примерно через час звено в полном составе, поднимая тучи снега, село на аэродроме. Мы бросились к самолетам. Еще не остывшие от боя летчики возбужденно рассказывали об удачной штурмовке: «Ну, а как наш аппарат? Как съемка?» Летчик смутился и, как говорится в таких случаях, почесал в затылке. В суматохе боя, когда штурмовики сквозь заградительный огонь прорвались к объекту, он забыл про нашу камеру.

Виктор опять «колдовал» что-то с механиками. Теперь, кажется, мы нашли выход. Спусковой механизм съемочного аппарата присоединяем непосредственно к гашетке пулеметов. Значит, как только летчик откроет огонь, автоматически начнет работать наш аппарат. Правда, кассеты хватало примерно на четыре минуты непрерывной работы, но это все-таки уже было что-то. Дается команда вылета. Первым уходит звено с командиром эскадрильи, вторым поднимается звено штурмовиков, на одном из которых наш аппарат. Ну,

что-то будет на этот раз? Время тянется невероятно медленно. Около командного пункта группа летчиков, механиков и мы. Пришло время самолетам возвращаться, но в воздухе чисто. Все поглядывают на часы, разговор не клеится. Но вот слышится шум моторов. Из-за леса один за другим появляются самолеты. Сделав круг, заходят на посадку. Один, другой, третий, четвертый, пятый... Где же шестой? Нет одного штурмовика. Бежим навстречу машинам. Нет «тройки», той самой машины, на которую был поставлен съемочный аппарат. Оказывается, когда самолеты уже второй раз заходили на штурмовку немецкого аэродрома, в «тройку» попал зенитный снаряд, прямое попадание в мотор. Штурмовик взорвался в воздухе. О камере не печалились. С болью думали о летчике, о гибели молодого, жизнерадостного и смелого человека, которого так хорошо узнали за эти дни.

●

В апреле 42-го на Северо-Западном фронте началась дружная и окончательная оттепель. Зима кончилась безвозвратно. Фронтовые дороги превратились в месиво глины, воды, талого снега. На дорогах, часто среди застрявших машин, бродят саперы с минноискателями. Стали давать о себе знать старые немецкие мины. Полевые аэродромы раскисли, авиация не работала. В окопах и блиндажах несусветное количество воды. На фронте наступило временное затишье.

Группа Северо-Западного фронта, как и другие группы, несла потери. Зимой 1941—1942 года к лыжному батальону, выполнявшему на одном из участков фронта специальное задание, был прикомандирован дополнительно присланный из Москвы кинооператор Семен Шер. Батальон был обнаружен противником, попал под губительный огонь минометов и понес серьезные потери. Погиб и кинооператор, отставший при прорыве.

В мае 1942 года к нам в группу было прислано пополнение. Приехали два молодых оператора, только что закончивших ВГИК: белозубый веселый Николай Номофилов и спокойный, несколько флегматичный Михаил Сегаль. В августе Коля Номофилов погиб от тяжелого осколочного ранения. Были ранены на нашем фронте и два фотокорреспондента.

В самом начале сентября 1942 года я неожиданно был вызван в Москву телеграммой председателя Кинокомитета. Начальник политуправления фронта приказал вылететь немедленно. Летел с оказией на Р-5, с трудом втиснувшись в кабину стрелка, где уже находился военврач. В Комитете кинематографии мне было предложено возглавить Московскую студию кинохроники, занимавшуюся фронтовыми киносъемками. Несмотря на мое сопротивление, приказ был подписан. Разрешили только на несколько дней вернуться на фронт, чтобы «закруглить» дела и сдать аппарат и пленку. Через несколько дней я принял студию.

В. Томберг

В объективе — сражение за Берлин

Великую Отечественную войну снимали 250 фронтовых кинооператоров. Число операторов на том или ином фронте изменялось в зависимости от активности масштабов военных действий. Но ни в одном сражении не участвовало нас так много, как в Берлинской операции. Тридцать девять кинооператоров!

Фашисты надеялись добиться сепаратного договора о перемирии с союзными войсками. Для ведения секретных переговоров с представителями англо-американского командования в марте 1945 года был послан в швейцарскую столицу — город Берн фашистский генерал К. Вольф. А первого апреля английский премьер У. Черчилль написал президенту США Ф. Рузвельту:

«...Считаю, что с политической точки зрения нам следует продвигаться в Германии как можно дальше на восток и... если Берлин окажется в пределах досягаемости, мы, несомненно, должны его взять».

Нет, Берлин по праву должны были взять мы, советские воины. Необходимо было безотлагательно парализовать попытки нацистов спровоцировать конфликт между США, Великобританией и Советским Союзом и таким образом затянуть войну.

Крупнейшее сражение за Берлин готовилось очень тщательно и необычно быстро. Основательно готовились к Берлинской операции и мы, кинематографисты.

К нам, на 1-й Белорусский фронт, прибыли режиссер Ю. Я. Райзман, которому было поручено создать фильм о завершающем сражении, драматург Н. Т. Шпиковский и начальник фронтовых групп Л. Н. Сааков. Этот наш боевой киноштаб непрерывно получал подробные сообщения о всех значительных фронтовых событиях. Была налажена телефонная связь с политотделами армий, выделены мотоциклисты для связи со съемочными группами, для быстрого передвижения использовались самолеты. Каждый из нас получал задание или сам давал конкретные предложения.

●

16 апреля 1945 года ровно в пять часов утра, когда еще не рассеялся предутренний туман, воздух и землю потряс оглушительный залп многих тысяч орудий. Как эхо, ответил леденящий кровь грохот разрывов на стороне противника. В небе, еще не успевшем посветлеть, ярко выделялись летящие снаряды наших легендарных «катюш».

На рассвете над нашими головами пронеслись бомбардировщики с такими родными красными звездами на крыльях. Гул канонады все нарастал. После непрерывной тридцатиминутной артиллерийской подготовки в небо взвились ракеты и двинулись наши танки. К их броне, тесно прижавшись друг к другу, приросли солдаты с автоматами в руках. Заметно светало, можно было начинать киносъемку.

Местность оказалась сильно заболоченной. Машина пройти не могла. Да и пешком продвигаться здесь было нелегко. Увязая чуть не по колено в липкой влажной земле, я пошел вслед за танками. Заснял, как солдаты соскакивали на землю и, прячась за броню, бежали вперед.

Танки двигались все новыми и новыми волнами. А навстречу им уже потянулись наши раненые солдаты. Они шли по одному и маленькими группками. На бинтах проступали алые пятна крови. Тяжелораненым помогали идти менее пострадавшие. Не обращая внимания на боль, многие улыбались и охотно рассказывали, как наша пехота стремительно ворвалась в передовые траншеи противника и выбила фашистских солдат, обалдевших от мощного обстрела.

А колонны танков все продолжали надвигаться на противника. Стальная армада впечатляла и восхищала, вызывала гордость за нашу страну, сумевшую мобилизовать все силы и средства на разгром мощнейшего врага.

В начале войны я работал в городе Горьком, и мне довелось снимать, как быстро перестраивались заводы и фабрики на военный лад, а одновременно перестраивалось и сознание людей. На крупных горьковских заводах сразу же развернулось производство танков, пушек, снарядов, грузовых автомашин, самолетов. Люди работали, не считаясь с временем. Многие спали прямо в цехе. Домой заходили лишь помыться и сменить белье.

Необыкновенный энтузиазм поражал и в деревне, хотя почти все здоровое мужское население, трактора, автомашины, лошади были мобилизованы на фронт. Работали женщины, старики, инвалиды и дети. За себя и за тех, кто ушел воевать. Я заснял сюжет для киножурнала «Пионер» недалеко от Горького в колхозе под Чкаловском, на родине известного летчика В. П. Чкалова. Там остался один старенький колесный трактор. Его признали «негодным для военной службы». На этом тракторе работал престарелый больной колхозник. Сменщиком у него был тринадцатилетний пионер — сын Валерия Павловича — Игорь. Мальчик умел водить автомашину и быстро освоил трактор.

А на колхозном поле я сам видел, как несколько женщин, с лямками на плечах, тянули тяжелый плуг, которым управляли две тоненькие девчонки. Киноаппарат был у меня

в руках, но рука не поднялась, чтобы заснять эту необыкновенную пахоту. Когда я со своим помощником подошел поближе и женщины заметили нас, они так гневно закричали, что мы готовы были сквозь землю провалиться. Нам было понятно — они не хотели, чтобы мы, мужики, видели их за нечеловеческим, бычьим трудом. Трагическая картина эта рождала острую боль, ненависть к врагу, взывала о возмездии...

И вот это возмездие пришло. В наступление двигались армады танков. Тысячи советских бомбардировщиков громили укрепления противника, перенося удары все дальше на запад. Дальнобойная артиллерия давала первые залпы по фашистской столице. Наш оператор Леон Мазрухо уже снимал Берлин с самолета-разведчика.

●

21 апреля 1945 года войска 1-го Белорусского фронта подошли вплотную к Берлину. Погода была солнечная, по-весеннему теплая. На окраине города пышно цвели фруктовые сады. Среди белых яблонь стояли наши орудия и при каждом залпе нежные лепестки осыпались, покрывая землю белой рябью. Так началось сражение за овладение последним оплотом гитлеризма, одним из крупнейших городов мира.

Артиллеристы продолжали обстрел города. Метким попаданием была разбита видневшаяся вдалеке большая баррикада, сложенная посередине улицы. Туда устремилась самоходная пушка, а за ней пехота с ручными пулеметами и пушками малого калибра.

Пожалуй, из всех боев, которые мне довелось снимать во время наступления наших войск в Великой Отечественной войне, самые ожесточенные, самые трудные и страшные были именно здесь, в этом огромном городе.

В Берлине я продвигался с войсками 5-й ударной армии, отличившейся еще в боях за Сталинград. Теперь опыт ведения уличных боев особенно пригодился. Но в родном городе, как говорится, и стены помогают. Здесь же город чужой, стены незнакомые, за каждой из них — многоопытный и жестокий, хорошо вооруженный враг. Из всех окон и проемов торчали автоматы, пулеметы, пушки, вылетали фаустпатроны. Враг был на чердаках, прятался в подвалах, в тоннелях метрополитена, в бесконечных, запутанных ходах городских подземных коммуникаций.

Наши войска продвигались преимуществен-

Знамя Победы у рейхстага

но по земле, а фашисты, затаившись под землей и на крышах домов, появлялись неожиданно и открывали по нашим частям ураганный пулеметный огонь. Такие бои требовали особой подготовки и от нас, операторов. Перед Берлинской операцией мне было поручено связаться с Отдельным огнеметным ордена Александра Невского батальоном, которым командовал майор Корчагин, где я познакомился с действием нового оружия. Испытания проводил взвод лейтенанта Мясникова, Героя Советского Союза. Тогда я впервые увидел усовершенствованные фугасные огнеметы в действии. Толстая огненная струя вырывалась стремительно и била на много десятков метров, сжигая на своем пути все.

И вот в Берлине, когда нашим воинам долго не удавалось сломить сопротивление фашистов, засевших на выгодных позициях, вступали в действие огнеметы. Я заснял, как бойцы с огнеметом вошли с заднего двора в полуразрушенный дом, занятый нашей пехотой. Из подъезда в это время выносили тяжелораненого сержанта. Слышалась близкая непрерывная стрельба. На втором этаже через разбитую дверь виднелся наш пулеметчик. Он прижимался к каменной стене. В оконный проем, лишенный стекол и рам, хлестали пулеметные очереди.

Огнемет решили установить на третьем этаже. Здесь из окон короткими очередями стреляли наши солдаты, и сразу же им отвечал град пуль. Пока готовили огнемет, автоматчики спустились на первый этаж и приготовились к атаке. Немцы еще долго стреляли, видимо, озадаченные тем, что наша сторона вдруг замолчала. За это время огнеметчики и пехотинцы договорились о взаимных действиях.

Первым открыл огонь наш пулеметчик. К нему сразу же присоединились автоматчики. И тогда вступил в действие огнемет. Я успел заснять, как огненная струя рванулась из разбитого проема через всю улицу к противоположному дому и накрыла вражеский пулеметный расчет. Там все заполыхало — и пулемет, и даже каменные стены. Струя огня вихрем пронеслась и по другим этажам, откуда в первый момент пытались отстреливаться немецкие автоматчики. Противник был в панике.

Когда снимаешь событие и видишь его через визир кинокамеры, то даже самое ужасное зрелище как бы отдаляется, временно абстрагируется, и собственное переживание уходит куда-то в подсознание. Главное внимание поглощает сам процесс киносъемки. Нужно найти наиболее выгодную точку зрения, навести фокус, определить нормальную экспозицию, успеть передать существенные подробности. Правда, с опытом все это делаешь почти автоматически, и все же съемка всегда держит в известном напряжении, сосредоточивает.

Зато потом, ночью, картины виденного начинают с полной ясностью выплывать из подсознания и не дают заснуть. Так происходило со мной, когда я снимал в Донбассе извлеченные из шахт трупы замученных юношей и девушек, над которыми горько, безутешно рыдали родные. Так было и в городе Люблине, где я снимал тысячи трупов с изуродованными лицами, вырванными ногтями, обуглившимися руками, другими следами жесточайших, нечеловеческих пыток. Так было и после киносъемок в концентрационном лагере Майданек печей крематория, у которых еще лежали трупы замученных, истощенных людей. А в Берлине за день киносъемок уличных боев я так уставал, что засыпал сразу, как убитый, без сновидений.

Многие бои мы снимали, объединившись по двое. Помогая друг другу, можно было запечатлеть события подробно, с разных точек зрения, разной крупности, что необходимо для выразительного монтажа. Я снимал с Николаем Киселевым продвижение наших бойцов через горящие дома, через развалины, через подвалы, перебежки бойцов от укрытия к укрытию, минометные подразделения, обосновавшиеся в развалинах, и огненные залпы реактивных снарядов знаменитых «катюш».

Во время одной из киносъемок затянувшегося штурма улицы у меня кончилась пленка. Я стал перезаряжать аппарат и через проем в стене — это происходило на третьем

Берлин. Оператор В. Томберг (справа) беседует с американским коллегой.

этаже — увидел, как из противоположного дома выскочил гитлеровский фанатик и метнул в нашу сторону фаустпатрон. Это успел заснять из соседнего проема Н. Киселев. Подобного кадра не удалось сделать больше никому.

По мере продвижения бои становились все более трудными. Центр города был подготовлен к долговременной обороне еще тщательнее, чем окраины. Улицы ощетинились баррикадами, большими завалами. Многие подъезды и углы домов были забетонированы и превращены в доты. Окна нижних этажей, заложенные кирпичом, стали бойницами. За каждой щелью таилась смерть. Фашисты, потеряв надежду на спасение, дрались с отчаянной злобой, как затравленные звери.

Канонада не стихала ни днем ни ночью. Из окон домов вырывались языки пламени и тучи едкого дыма, застилая небо. От разрывов снарядов и мин во все стороны разлетались осколки кирпичей, штукатурка, обломки оконных рам и стекол. Рушились целые стены, заваливая улицы и людей.

В подвалах прятались немецкие женщины с детьми и старики. Они сидели, тесно прижавшись друг к другу, на своих сундуках, корзинах, чемоданах. Некоторые, видимо, уже давно лежали прямо на грязном полу, прикрывшись пальто или одеялами. При появлении советских воинов люди поднимали головы и в глазах их отражался ужас. Но как только утихали бои, голод и жажда заставляли их выходить на улицы. Осмелев, они заходили в разбитые магазины и старались чем-нибудь поживиться.

И здесь хочется еще раз отдать должное нашим советским воинам. У каждого был свой неоплаченный счет к фашистской Германии. Но никому не приходило в голову вымещать ненависть на безоружных, как это делали нацисты на нашей земле. Наоборот, старики, женщины и особенно дети вызывали сочувствие. Солдаты, даже раненые, нередко помогали им выбираться из разрушенных и заваленных подвалов, делились хлебом, похлебкой, перевязывали пострадавших.

Хотя в городе и продолжались ожесточеннейшие кровопролитные бои, во время обеда у котлов походных кухонь нередко толпились немецкие дети. И ни один советский солдат, какое бы горе он сам ни пережил, не мог отказать ребенку. Глядя, с какой жадностью смотрят детишки на хлеб и какая радость вспыхивает в их глазах, когда они его получают, мне вспоминалась моя собственная дочь

Тамара. Ей было семь лет к началу войны. Тогда служащие и их дети получали по 400 граммов черного хлеба в день и больше почти ничего. Все время хотелось есть. Обед каждый ждал, считая минуты. Что такое насыщение, к весне 1942 года мы уже забыли. После обеда, который состоял из похлебки — воды со следами какой-нибудь крупы или картошки и кусочка, граммов 150, хлеба, конечно, все хотели есть почти так же, как и до обеда.

Поглядывая на тарелку, где кто-нибудь все-таки оставлял небольшую часть своей порции хлеба, девочка неуверенно спрашивала:

— Бабушка, а можно я возьму еще этот маленький кусочек хлеба?..

У меня и сейчас звучит в ушах ее голос, неуверенный, смущенный — «Можно, мне взять этот маленький кусочек хлеба?». Ведь она понимала, что просит почти невозможное. Те, кому довелось в жизни испытать такое, хорошо понимают, что это, может быть, пострашнее бомбежки...

●

Стальное огненное кольцо вокруг Берлина продолжало сжиматься. Кольцо это было довольно узкое — всего квартал или несколько домов. Позади начинался наш тыл, благодаря умелым оперативным действиям советской комендатуры почти сразу же налаживалась мирная жизнь, безотлагательно разрешались неизбежные конфликты.

Немецкое население привыкало к своему новому положению. Безукоризненное поведение наших солдат и офицеров сначала озадачивало немцев, обманутых многолетней геббельсовской пропагандой. Но то, что они видели собственными глазами, действовало убедительно. Уже на другой день после продвижения наших передовых частей ближе к центру Берлина немцы свободно начали ходить по освобожденным улицам.

Вот по такому освобожденному району я ехал на своем «виллисе» 26-го или 27-го апреля на базу, чтобы передать отснятый материал и пополнить запасы чистой пленки. Машина уже удалилась от передовой линии фронта километра на полтора. По улице проходили отдельные военные, но в основном здесь были немецкие горожане. Они несли воду, какие-то узлы, свертки или просто стояли небольшими группками и разговаривали. Были здесь и дети. Я подумал: «Как неожиданно быстро налаживается мирная жизнь». И вдруг с крыши углового дома застрочил пулемет. У пулемета отчетливо виднелись высокие немецкие фуражки и зеленые мундиры. Водитель рывком свернул машину на другую улицу.

Таких случаев в разных районах Берлина было немало. Фашисты пробирались по подземным тайникам, поднимались на чердаки, крыши домов и открывали огонь. Этих обреченных эсэсовцев вовсе не смущало то, что на улицах было гораздо больше немецких горожан, чем советских бойцов. Горя желанием убить хотя бы одного советского воина, фашисты, не задумываясь, палили по своим же согражданам.

Сохранилось мое письмо, памятный фронтовой треугольник, в котором 28 апреля я писал родным: «Очень рад, что наша Москва не пережила того, что творится сейчас в гитлеровской столице. От многих зданий ничего не осталось. Огромный город в огне. Он пылает и на глазах разваливается. Кругом дым, чад, пыль. Если эти сумасшедшие фашисты будут еще долго сопротивляться, то восстанавливать здесь будет нечего, легче построить заново».

Так обернулась бредовая идея бесноватого фюрера, который, готовясь к захвату нашей Москвы в 1941 году, дал директиву: «Город должен быть окружен так, чтобы ни один русский солдат, ни один житель — будь то мужчина, женщина или ребенок — не мог его покинуть. Всякую попытку выхода подавлять силой. Произвести необходимые приготовления, чтобы Москва и ее окрестности с помощью огромных сооружений была затоплена водой.

Там, где стоит сегодня Москва, должно возникнуть море, которое навсегда скроет от цивилизованного мира столицу русского народа».

А русский народ, советский солдат не стремились уничтожать Берлин, как и никакой другой немецкий город. Много раз в листовках

и по радио наше командование призывало немецких солдат сложить оружие. Но Гитлер и его клика всеми силами затягивали конец войны, боясь справедливой расплаты. Однако расплата неумолимо приближалась. Исход битвы уже давно был предрешен. Бесполезное сопротивление гитлеровцев повлекло лишь ненужные жертвы — смерть многих тысяч немецких солдат.

Мне довелось снимать бои во многих городах, но берлинское сражение я не могу сравнить ни с чем. Здесь советские передовые части настолько сближались с противником, что их разделяла всего лишь проезжая часть улицы, стена дома или один этаж. Наши бойцы внезапно обрушивали всю мощь огня на узком участке, там, где меньше всего ожидал противник, прорывали оборону и устремлялись далеко вперед. Образовывались клинья, вбитые во вражеские расположения. Противник, лишившись связи, подвоза боеприпасов и продовольствия, долго сопротивляться уже не мог. Пленные немцы признавались, что такая тактика явилась для них неожиданной.

Особенно напряженные бои 5-й ударной армии пришлось вести за овладение Силезским вокзалом. Здесь засели отборные фашистские головорезы. Они яростно отстреливались из всех видов оружия. С нашей стороны вели огонь прямой наводкой. Наступление поддерживали танки и авиация. И все-таки долго не удавалось сломить сопротивление врага.

Надо сказать, что гитлеровцы сумели отлично подготовиться к защите. Многочисленные доты и бетонированные колпаки в опорных пунктах обороны города были такой прочности, что повредить их даже с расстояния 200—300 метров прямым попаданием тяжелых бронебойных снарядов оказалось невозможно. Путь нашим танкам и самоходным пушкам к центру города повсюду преграждали высокие баррикады и завалы, находившиеся под сильным огнем. Подступиться к ним, чтобы подорвать, наши саперы никак не могли. Кроме того, для борьбы с танками на близком расстоянии гитлеровцы располагали весьма действенным оружием — фаустпатронами. Таким способом они уничтожили не меньше половины всех потерянных нами танков в боях за Берлин.

5-ю ударную поддерживала 16-я воздушная армия. Но по мере того, как оборона противника все больше расчленялась нашей армией, а воздух насыщался дымом, пылью и видимость уменьшалась, действия авиации чрезвычайно осложнялись. Подниматься на бомбежки разрешалось лишь летчикам самого высокого класса.

Мы с Николаем Киселевым снимали эти упорные бои за овладение Силезским вокзалом. К вечеру 25 апреля войска 5-й ударной, наконец, подавили сопротивление врага. Немцы начали поодиночке и группами вылезать из тайников с белыми тряпками или просто поднятыми руками.

Среди многих заснятых нами кинокадров пленения один потом неоднократно переходил из фильма в фильм. Пленка запечатлела момент, когда на мостовой открылся люк, из него высунулся с поднятыми руками немецкий солдат, а наш боец подскочил к нему и, чтобы надежнее было, ухватил за шиворот. Этот кинокадр каждый раз вызывает у зрителей улыбку, смех и удовлетворенные возгласы: «Попался, голубчик!»

В берлинском сражении было заснято немало моментов, вызывающих оживление зрительного зала. Оператор Илья Аронс, например, заснял, как наши солдаты, готовясь к наступлению на Берлин, начищают до блеска сапоги. Это воспринимается, видимо, как предощущение праздника Победы и потому радует зрителей.

Г. Островский заснял советских солдат, уснувших на разбитых ступенях поверженного рейхстага. Это тоже вызывало улыбку. Кадр словно говорит: «Хорошо потрудились, теперь можно и отдохнуть».

После капитуляции берлинского гарнизона по улицам города потянулись освобожденные Советской Армией от фашистского плена колонны французов, бельгийцев, итальянцев, поляков... Они везли на самодельных тележках свой небогатый скарб, маленьких детей, несли корзины, узлы, чемоданы. При виде со-

ветских солдат они благодарно улыбались и приветливо поднимали свои национальные или красные флажки. Такие встречи снимали почти все операторы. А вот Авениру Софьину и Михаилу Шнейдерову удалось заснять особенно волнующий момент. Капитан С. А. Кузнецов встретился в Берлине со своей родной сестрой, о которой долгие годы войны ничего не знал. Этот эпизод был близок сердцу каждого.

2 мая в Берлине сложили оружие и сдались в плен 130 тысяч немецких солдат и офицеров. Поражало, как организованно они шли в плен — тысячными колоннами под командованием своих офицеров. На улицы выбегали жены, матери. Они узнавали среди солдат своих родных. Однако я не видел, чтобы кто-нибудь вышел из строя. Прощались на ходу, чаще всего молча.

Бо́льшая часть города, особенно центральная, была совершенно разбита и выглядела мрачно. Берлин на протяжении нескольких лет подвергался систематическим бомбардировкам. Союзники, авиабазы которых были расположены недалеко, сбрасывали на Берлин самые крупные по тем временам бомбы. На Франкфуртерштрассе и продолжавшей ее Франкфуртералле — улице, протяженностью не менее семи километров, — не было ни единого целого дома. Стояли лишь темные остовы, почерневшие от взрывов и копоти пожаров. Ближе к окраинам, в уцелевших от сильных разрушений кварталах, в каждом окне, на каждом балконе висели огромные белые полотнища.

У Бранденбургских ворот, еще основательно забаррикадированных, заваленных с обеих сторон каменными глыбами, щебнем, осколками, стреляными гильзами разных размеров, мы с Киселевым встретили американского кинооператора. Он только что прорвался сюда, в покоренную, теперь уже бывшую гитлеровскую столицу, на своем «виллисе». Так же, как и мы, он снимал улицу Унтер ден Линден (Под Липами), на которой не осталось ни одного живого дерева. Все липы уничтожила война. Название улицы утеряло смысл, воспринималось как ирония.

Мы обрадовались встрече со своим заокеанским коллегой. Наше знание английского языка не позволяло нам объясниться с помощью слов, больше выражали жесты и взаимные улыбки. Однако мы хорошо понимали друг друга, видимо, потому, что действительно были рады встрече. Нам казалось тогда, что если уж мы, люди разных государств и разных идеологий, смогли совместными усилиями одолеть такого врага, как фашизм, то теперь, завоевав на земле мир, мы будем его всегда отстаивать вместе. Да, мы со всей искренностью хотели видеть в лице американских воинов и особенно коллег — своих добрых друзей. Ведь, наверное, никакие другие обстоятельства не сближают людей так, как война за справедливый мир и свободу. Несмотря на непродолжительное знакомство, мы успели заснять друг друга своими кинокамерами на фоне еще основательно дымящегося Берлина.

В ночь на 9 мая в 0 часов 43 минуты был подписан исторический Акт о безоговорочной капитуляции гитлеровской Германии. Спать никто из нас не ложился, все были взволнованы. Но все же полное ощущение Победы пришло к нам лишь тогда, когда два часа спустя мы услышали сообщение об окончании войны по радио из Москвы. Это был голос Родины, по которой мы тосковали. Основные воинские части к тому времени уже вывели в предместья, но все, кто оставался в Берлине, выскочили на улицы и выпустили в воздух оставшиеся патроны. Это был наш салют Победы.

Сергей Юткевич

Поэтика кинорежиссуры

Одиннадцатое решение

Как известно, Сергей Михайлович Эйзенштейн начинал свой творческий путь с работы на театре в качестве художника. Мне выпала счастливая доля пройти рядом с ним первые годы учебы у Мейерхольда, дебютов на крохотной сценической площадке театра Николая Фореггера (Мастфор) и знакомства с кинематографом.

В 1921 году мы вместе впервые увидели «Нетерпимость» Гриффита, «Доктора Мабузе» Ланга, а в кинотеатре на Малой Дмитровке, 6 прошли курс «заячьей академии» (как ее впоследствии окрестил Эйзенштейн), просмотрев весь цикл «боевиков» с участием Пирл Уайт и Руф Роллан — «Тайны Нью-Йорка», «Маска, которая смеется», «Дом ненависти» и прочие.

И вот, тщательно изучив эти безупречно воздействующие на зрителя разнообразные механизмы, Эйзенштейн о т к и н у л их, как только для него настал час самостоятельных экранных решений.

Уже до этого в первых театральных опытах он, вслед за своим учителем Мейерхольдом, отбросил традиционные навыки сценических иллюзий, стремясь выйти за пределы площадки и приблизить действие к зрителю, возвращаясь тем самым к законам народных зрелищ.

В пролеткультовской инсценировке «Мексиканца» по рассказу Джека Лондона, числясь на афише лишь художником спектакля, а по существу являясь его сорежиссером (с В. Смышляевым), Эйзенштейн выдвинул в публику боксерский ринг, затем в первой своей самостоятельной постановке — цирковом агитзрелище по канве комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты» — использовал одну из зал бывшего купеческого особняка как арену, а вскоре и просто «выскочил» с пьесой Сергея Третьякова «Противогазы» в цех реального завода.

Сегодня, когда краснопресненские студийцы играют пьесу о Дзержинском в вагоне подмосковного дачного поезда, труппа «Театра Солнца» под руководством Арианы Мнушкиной обосновалась в помещении бывшего порохового склада, британские актеры играют «Варфоломеевскую ярмарку» Бена Джонсона в Лондонском паровозном депо, а другой театральный коллектив расположился на территории Королевской биржи по продаже шерсти в Манчестере, когда интернациональные актеры Питера Брука гастролируют на площадях африканских деревень, никого уже не удивишь эйзенштейновским решением, но в начале 20-х годов оно прозвучало дерзко. Для режиссера последовательным оказалось «откидывание» театра вообще и «прыжок» в кино — постановка «Стачки».

Эйзенштейн начал с отрицания всего, что считалось незыблемыми конгридиентами тогдашнего кинематографа и что он сам изучил в совершенстве.

Однако решающим революционным актом стало обращение художника к тематике классовой борьбы пролетариата. Малоосознанным и по сей день остается тот факт, что жизнь и деятельность рабочего класса в буржуазных странах редко была и становится предметом искусства. И не только в кинематографе или на театре, но и в других искусствах сказыва-

---

О к о н ч а н и е. Начало см. в № 5, 1981.

ется нежелание буржуазии осознать решающее значение появления на экране истории рабочего класса. Тем более весома заслуга Эйзенштейна — по существу зачинателя доселе небывалого, п о л и т и ч е с к о г о кинематографа, оказавшего влияние на все искусства.

Фильм «Стачка», «откинувший» шаблоны и штампы, накопленные к тому времени в зрелищных искусствах, стал не только эталоном творческой требовательности и сознательности, но и утверждением новых неслыханных возможностей искусства XX века.

Эпоха великих революционных преобразований, начавшаяся с тех самых «десяти дней, которые потрясли мир», выдвинула гениального художника, и в своем первом фильме он совершил столько открытий, что их эхо отдается и сегодня во всех концах земного шара, где искусство вступает в борьбу с капитализмом.

Кажется, что именно об этой кинокартине написаны строки из поэмы о ста пятидесяти миллионах, вышедшей в те же годы без имени автора:

Это —
революции воля,
брошенная за последний предел,
это —
митинг, в махины машинных тел
вмешавший людей и зверьи туши,
это —
руки,
лапы,
клешни,
рычаги,
туда,
где воздух поредел,
вонзенные в клятвенном единодушьи...[1]

Здесь поразительно совпадение поэта с режиссером «Стачки» не только по общей интонации и замыслу, но даже по деталям, таким, как описание митинга машинных тел, «вмешавшего людей и зверьи туши», что соответствует «индустриальной эстетике» всего фильма и финальным кадрам бойни в нем.

Если же учесть, что Эйзенштейн замыслил и поставил свою картину в одно время с бездарной многосерийной лентой «Из искры пламя» и прочими «медвежьими свадьбами», вступив в принципиальный спор и в соревнование с американским «Багдадским вором», с одной стороны, и немецким «Кабинетом доктора Калигари» — с другой, то можно лишь подивиться таланту автора «Стачки».

Но соперники были и «слева»: мощное наступление «Кино-глаза» Дзиги Вертова, отрицавшего любые формы «игрового кино», не облегчало создание «пролетарского боевика». И все-таки он появился, и с него, наряду с вертовскими «киноправдами» и монтажными фильмами Эсфирь Шуб, нужно начинать отсчет истории подлинно революционного кино.

Новаторская тема вызвала к жизни и новаторскую форму, но в зарубежном киноведении ее стали сводить, главным образом, к отсутствию индивидуальных героев и замене их «массой» — отсюда сравнения с господствующей в те годы драматургией немецкого экспрессионизма. Действительно, нашумевшая пьеса Эрнста Толлера так и называлась «Человек-масса», а в опусах Георга Кайзера, Ганзенклевера и других германских авторов персонажи носили условные имена. Однако эти аналогии поверхностны: трагический конфликт интеллигента-одиночки — не с «массой», а по существу с «толпой», лежавший, с разными вариациями, в основе экспрессионистической драматургии, не имел ничего общего с принципами «Стачки» Эйзенштейна.

Верное определение ее структурных особенностей дал французский критик Паскаль Бонитцер в своей книге «Взгляд и голос»: «Стачка», о которой идет речь, трактуется вне четкого ее соотнесения с исторической конкретностью, а это наглядная выжимка из великих битв пролетариата в революционной России и массовых убийств 1905 года... Она делает необходимым то, что Эйзенштейн называет «фабульно-массовым материалом», в противоположность «фабульно-индивидуальному материалу буржуазного кино», иными словами, основными действующими лицами сюжета становятся коллективы, а не индивидуумы: не просто буржуа, рабочие, полицейские и так далее, но Рабочий класс, Буржуазия, Полиция, Люмпен-пролетариат и так далее»[2].

---

[1] М а я к о в с к и й В. В. Собр. соч. в 1-м т. М., 1941, с. 309.

[2] B o n i t z e r Pascal. Le regard et le voix. Paris, 1976, p. 238.

Эйзенштейн, несомненно, очень внимательно смотрел «Нетерпимость» и особенно эпизод расстрела рабочей демонстрации, но тем более заметно, что́ именно он «откидывал» из опыта Гриффита: все, казалось бы, наиболее действенное — мелодраматический сюжет с его сложными перипетиями ложного обвинения, несправедливого суда и знаменитого «спасения в последнюю минуту». Всему этому Эйзенштейн противопоставил принципиально новое решение. Содержанием и движением фильма стала классовая борьба, эпизоды заменились главами, повествующими об ее этапах, а фабульные перипетии уступили место «монтажу аттракционов», в систему которых, преобразовавшись, вошли элементы гиньоля, эксцентриада, пародийно взятые мотивы детектива и прямой агитационный пафос.

Отброшены также были и каноны жанрового единства — трагическое соседствовало с резко комедийным (линия шпаны с «Королем» во главе), почти натуралистические эпизоды домашнего быта рабочей слободы чередовались с условно-плакатным изображением капиталистов, а в сцене в полицейском участке впервые заплясали лилипуты, перекочевавшие потом в «Молчание» Бергмана и в фильмы Бунюэля.

И какими бы наивными ни казались сегодня эти буржуа в обязательных цилиндрах, дымящие сигарами, не будем забывать, что пришли они на экран прямо с массовых народных представлений и революционных карнавалов первых лет революции.

Кстати, эти персонажи вернулись сегодня к зрителям в таких современных коллективах, как знаменитый американский «Паппет энд Брод», использующий в своих уличных спектаклях огромные агитмаски, и еще во многих студенческих и любительских труппах, взявших на вооружение опыт советского политического театра и кино.

Задолго до неореализма и «новой волны» Эйзенштейн отбросил павильоны и выплеснул действие в подлинные цехи и на окраины заводских поселков. Его камера (в руках зоркого Эдуарда Тиссэ) открыла и утвердила новую фотогению индустриального пейзажа, выявила фактуры фабричных задворков, связок канатов, свалок колес, подчеркнула кинематографическую выразительность стихий воды и огня, конструктивную красоту металлических перекрытий и динамику станков.

Традиционные кинонаплывы и двойные экспозиции, унаследованные от мельесовских феерий, приобрели новое качество в виде кинометафор («шпики» — «животные») или для передачи звуковых ассоциаций (знаменитый кадр гармошки на рабочей гулянке), а наиболее дискуссионное монтажное сопоставление расстрела демонстрации с бойней скота также вскоре нашло отклик и в эпатажном фильме Франжю «Кровь животных», и в телячьих тушах, привязанных к роялю, что потащил за собой семинарист в «Андалузском псе» Бунюэля, и в апокалипсическом видении трагедии нацистских концлагерей в фильме Рене «Ночь и туман».

Но в том-то и заключалась сила и принципиальность новаторства Эйзенштейна, что любой из его сильнодействующих «аттракционов» был осмыслен социально и служил выявлению открыто выраженной и отчетливой политической позиции художника.

В этом его коренное отличие от опытов французского «Авангарда» и от последующих экспериментов американского «подпольного кино».

Поэтому можно признать правильным еще одно наблюдение парижского киноведа, отметившего, что «Стачка», вышедшая на экраны в 1925 году, это — «Октябрь в кино» [3].

Автору такого высказывания делает честь столь верное определение картины Эйзенштейна — оно подтверждается и последующим влиянием фильма на все развитие мирового прогрессивного кинематографа, причем воздействие «Стачки» отнюдь не следует толковать лишь как подражание или формальное заимствование ее стилевых приемов.

Но каждый раз, когда перед зарубежными художниками стоит проблема передачи тех или иных форм классовой борьбы, нарастающих революционных событий, они не проходят

---

3 Bonitzer Pascal. Le regard et le voix. Paris, 1976, p. 239.

мимо уроков «Стачки». Наиболее честные и бескомпромиссные политические фильмы — «Соль земли» американцев Бибермана и Уилсона, «Округ Харлан, США» Барбары Коппл, «Норма Рей» Мартина Ритта, «Мужество народа» боливийца Хорхе Санхинеса, «Время костров» аргентинцев Оттавио Геттино и Фердинандо Соланаса, «Руки скрещены, машины остановлены» бразильцев Серджио де Толедо и Роберто Гервица, «События на руднике Марусиа» чилийца Мигеля Литтина, картины итальянцев Уго Грегоретти и Марио Моничелли, кубинских и южноамериканских режиссеров — следуют по пути, проложенному советским мастером.

Рядом с ним нужно поставить имя еще одного художника, чьи замыслы и решения неоспоримо являют пример высокого мужества открытий, — Александра Довженко.

Словно про его «Звенигору» писал тот же Маяковский:

По каждой
тончайшей артерии
пустим
поэтических вымыслов феерические корабли [4].

Впрочем, при обращении к творчеству Довженко на память приходят и строки другого поэта, также из «сословия творян» — Велимира Хлебникова.

О Хлебникове Юрий Тынянов писал: «Хлебников был новым зрением. Новое зрение одновременно падает на разные предметы... такой языческий мир, близкий нам, копошащийся вблизи, незаметно сливающийся с нашей деревней и городом, мог построить художник, словесное зрение которого было новое, детское, языческое...

Хлебников потому и мог произвести революцию в литературе, что строй его не был замкнуто литературным, что он осмыслял им и язык стиха и язык чисел, случайные уличные разговоры и события мировой истории, что для него были близки методы литературной революции и исторических революций» [5].

Это высказывание помогает понять сущность поэтики Довженко.

Открытием Довженко в «Звенигоре» стало именно то, что ему удалось резким рывком разорвать замкнутый кинематографический строй, пленником которого был он сам в первых своих фильмах, включая «Сумку дипкурьера».

Как былинный богатырь, осознавший свою силу, сбросил он оковы штампов, и открылось у него то новое зрение, которое было свойственно и Хлебникову. В этом Довженко признался в автобиографии: «Мое видение вещей казалось мне громадным, не дававшим ни днем, ни ночью мне покоя, оно искало себе выхода в кинематографии, искусстве динамическом, устраивавшем меня на первых порах вполне. Я овладел им довольно быстро, решительно... и сейчас усмехаюсь смелости и дерзости своей и напору трудолюбия... «Звенигора» в моем сознании отложилась как одна из интереснейших работ. Я ее сделал как-то одним духом — за сто дней... Я ее... не сделал, а пропел, как птица» [6].

Если Эйзенштейн, откинув традиционную фабульную структуру, нашел решение «Стачки» в столкновении «аттракционов», скрепленных как главы эпической прозы, то Довженко предпочел построение песенное, раскованное, с вольным чередованием тем и лейтмотива.

Всегда, навсегда, там и здесь!
Всем все, всегда и везде,—
Наш клич пролетит по звезде!
Язык любви над миром носится,
И песня песней в небо просится [7].

Если для Эйзенштейна, начиная с первого фильма, становится характерной конденсация сжатого по времени действия вокруг одного резко очерченного пространства (завод в «Стачке», корабль и лестница в «Броненосце «Потемкин», Зимний дворец в «Октябре», деревня в «Старом и новом», Чудское озеро в «Александре Невском»), то у Довженко в «Звенигоре» события распластываются, растекаются по просторам эпох, тем самым открывая путь той свободе повествования, которая станет впоследствии характерной для фильмов Бергмана, Феллини, Бертолуччи.

---

[4] Маяковский В. В. Собр. соч., с. 311.
[5] Тынянов Юрий. О Хлебникове. — В кн.: Велимир Хлебников. Собр. произв., т. 1, с. 24, 28.
[6] Довженко Александр. Собр. соч. в 4-х т. М., 1966, т. 1, с. 46, 47, 48.
[7] Хлебников Собр. произв., т. 1, с. 189.

Но оба молодых новатора, каждый по-своему, как бы прислушивались к призывам «председателя Земного шара» Хлебникова:

Вам, юношам, не раз кричавшим
«Прочь» мировой сове,
Совет:
Смелее вскочите на плечи старших поколений.
То, что они сделали,— только ступени.
Оттуда видней!
Много далеко
Увидит наше око,
Высеченное плеткой меньшего числа дней [8].

И вот уже плывут рапидом по экрану всадники-гайдамаки, а легендарный дед, хранитель народных сокровищ (как некстати забредет он полстолетия спустя в чуждую ему «Сибириаду» А. Михалкова-Кончаловского), начнет свой длящийся веками поединок с Черным монахом, напоминающим не то Мельеса в гриме феерического Мефистофеля, не то рыцаря Смерть из «Седьмой печати» Бергмана.

И так же, как у Эйзенштейна, трагическое будет перемежаться с эксцентрическим, враги — чужеземцы, похожие то ли на викингов, то ли на нибелунгов, чей корабль волокут на себе подневольные крестьяне, будут распиливать несчастного Деда, как в ранних бурлескных «комических» фильмах, но он воскреснет, как и подобает герою преданий или арлекинад, и опять двинется через века со своими внуками Павлом и Тимошем. Переживет измену одного из них — Павла, что сбежит в эмигрантский паноптикум, где будет кривляться на потеху буржуа и красить лошадь в белый цвет, чтобы вернуться на Украину на «белом коне» покорителя, но погибнет бесславно от динамита, который вручит ему Черный монах.

И вот плывет между созвездий,
Волнуясь черными ужами,
Лицо отмщенья и возмездий,
Глава отрублена ножами [9].

А Тимоша оторвет от плуга война. И тогда завоют в смертном плаче бабы, выйдут с котомками мужики и запляшут в исступлении... Но вернется Тимош целехоньким и станет покрывать черную доску меловой вязью математических формул (и здесь «Доски судьбы» Хлебникова!).

Режиссер же, как песню, снимет стройку Днепровской плотины, угольные платформы поездов станут у него вдруг похожими на сундуки с легендарными сокровищами, и понесутся Дед с Тимошем в железнодорожном вагоне навстречу новой жизни, и будут перед ними на скамье лишь кружка чаю да краюха хлеба — подлинные сокровища человечества, и налетит на зрителя в финале паровоз, врезаясь в экран, как киль бессмертного «Потемкина».

В памяти останутся навсегда и картины украинской природы, которая станет вскоре главным богатством палитры мастера:

Точит деревья и тихо плачет
В синих рябинах вода.
Ветер бросает нечет и чет,
Тихо стоят невода...
Но жук положен на цветок;
И если это родина моя,
Она вновь спасена
Движением нехитрой рукояти [10].

Горят костры Ивановой ночи (от них зажгутся впоследствии огни «Праздника» у Тарковского в «Андрее Рублеве»), и поплывут по реке венки со свечками через века, а вместе с ними побредет сквозь столетия седой неукротимый Дед, и вздохнет вместе с поэтом:

Давно ли вишня, хмель и груша
Богинями весны цвели на Украине...[11]

Под грушевым деревом настигнет Деда тихая кончина в прологе «Земли», но ведь:

Когда умирают кони — дышат,
Когда умирают травы — сохнут,
Когда умирают солнца — они гаснут,
Когда умирают люди — поют песни [12].

При первом своем показе в Москве «Звенигора» встретила энтузиастический прием у кинематографистов. И знаменательно, что лучше и тоньше всех разгадал ее магию Эйзенштейн. В своей статье «Рождение мастера» он вспоминал: «...Картина все больше и больше начинает звучать неотразимой прелестью. Прелестью своеобразной манеры мыслить. Удивительным сплетением реального с глубоко национальным поэтическим вымыслом. Остросовременного и вместе с тем мифологического. Юмористического и патетического. Чего-то гоголевского...» [13]

---

[8] Хлебников Велимир. Цит. соч., т. 2, с. 151, 152.
[9] Там же, т. 1, с. 101.
[10] Хлебников Велимир. Цит. соч., т. 2, с. 99, 106
[11] Там же, т. 3, с 32.
[12] Там же, т. 2, с. 97.
[13] Эйзенштейн Сергей. Избр. произв. в 6-ти т. М., 1963, т. 5, с. 440.

Вот и произнесено впервые имя писателя, чьи строки пророчески определили и размежевали двух великих мастеров. В статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» Николай Васильевич Гоголь писал:

«Уделы поэтов не равны. Одному определено быть верным зеркалом и отголоском жизни — на то и дан ему многосторонний описательный талант. Другому повелено быть передовою, возбуждающею силою общества во всех его благородных и высших движениях — и на то дан ему лирический талант»[14].

Лирический дар Довженко и эпический талант Эйзенштейна получают законченное воплощение в их последующих фильмах, но «Стачка» и «Звенигора», при всех их «наивностях», неровностях и шероховатостях, останутся незыблемыми свидетельствами мужества мастеров «одиннадцатого решения».

Еще раз настойчиво об invenzione

Может быть, потому, что я за свою долгую жизнь (а их, вернее, было у меня пять или шесть) видел столько разных спектаклей и фильмов, был свидетелем стольких побед и поражений и сам несчетное количество раз ошибался в своих режиссерских поисках, у меня появилась неодолимая потребность рассказать о запомнившемся, поспорить или согласиться с незнакомыми или близкими собратьями по профессии.

Эйзенштейн уже вспоминал, как мы, в бытность нашу подмастерьями у Мейерхольда, настойчиво выпытывали у него обязательные, как нам казалось, «секреты» мастерства, старались проникнуть в фаустовскую лабораторию его творчества, разгадать таинственную алхимию режиссерских решений. Секретов, конечно, он нам не раскрыл, так как их и не существовало. Зато мы почерпнули бесконечно много из его отрывочных рассказов об отдельных спектаклях, причем самыми увлекательными и полезными оказывались не его теоретические предпосылки, а конкретные сценические детали, описания постановок и мысли «по поводу».

Так и я не могу устоять перед искушением и для подтверждения главного своего тезиса — о необходимости глубокого, емкого постановочного замысла — поделюсь размышлениями о накопленном за годы театральном и кинематографическом опыте. Они не приведены в систему и к тому же крайне субъективны, но все же рискну изложить их, исходя из твердого мнения, что в искусстве наиболее убедительны не абстрактные построения, а спонтанно возникающие доказательства, вырастающие из живой, непосредственной творческой практики.

Режиссерские решения классических произведений наиболее ясны и легче поддаются исследованию, ибо нам доступен первоисточник и мы можем сравнивать различные варианты его постановочного воплощения. Такой анализ затруднен в кино, так как в большинстве случаев со сценарием мы не можем знакомиться предварительно и он не повторяется потом в новой трактовке.

Однако и в кино прибегают к экранизации общеизвестных литературных и драматических произведений, и это открывает поле для наблюдений. Здесь я должен заранее оговорить печальное обстоятельство: кинорежиссура многих экранизаций обнаруживает свою «нищету» по сравнению с режиссурой театральной. Технических и, я даже сказал бы, физических затрат производится на фильм значительно больше, чем на спектакль, а душевных, интеллектуальных усилий зачастую несравнимо меньше. Здесь вступает в силу тот самый обман, о котором упоминал Орсон Уэллс; теоретически точно его причину объяснил Кристиан Метц: «Эстетическая выразительность в кино как бы приживлена к естественной выразительности того или иного лица или пейзажа, которые фигурируют в фильме... Таким образом, приобретение кинематографом эстетического измерения — наслоение экспрессивности на экспрессивность — достигается без труда. Искусство легкое, кино постоянно рискует стать жертвой собственной легкости: трудно ли произвести

[14] Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7 т. М., 1978, т. 6, с. 353.

впечатление, если к твоим услугам естественная выразительность существ, вещей, мира? Будучи слишком легким искусством, кино, вместе с тем, искусство трудное: оно без устали карабкается по склону собственной легкости. Мало фильмов, в которых есть хоть немного искусства, еще меньше тех, в которых его много»[15]. Жестоко, но верно; поэтому, наследуя искусство режиссуры, невозможно обращаться лишь к кинематографу, на помощь обязательно должны прийти литература и театр.

Обратимся конкретно к режиссерским решениям такого общепризнанного образца мировой драматургии, как «Ревизор» Н. В. Гоголя.

В истории советского театра нет двух более противоположных по стилю спектаклей, чем «Ревизор» в постановке К. Станиславского (редакция 1921 года) и он же в трактовке Вс. Мейерхольда (1926 год).

Я видел мхатовскую постановку и ушел совершенно потрясенный исполнением Михаилом Чеховым роли Хлестакова, но глубоко разочарованный спектаклем в целом, или, точнее, его режиссурой, которая показалась мне тогда, в 1921 году, обезличенной, что, конечно же, напрочь не вязалось с тем, что я знал о гениальности Станиславского-режиссера.

Вскоре я испытал редкое и невозвратимое счастье — иначе и не назовешь то ощущение, которое возникло на премьере «Ревизора» в Театре имени Мейерхольда. Как и всякое театральное явление, его невозможно передать словами, но оно все же описано сравнительно подробно, и это избавляет меня от обязанности повторяться, привожу здесь оба примера лишь для того, чтобы прояснить свою мысль о в е с о м о с т и режиссерских решений.

Убедительность работы Мейерхольда была подавляюще явственной, она заключалась в раскрытии всеми средствами театра — музыкальными, ритмическими, пластическими, всеми его элементами, начиная с актерской игры и кончая лучом прожектора или светом свечи, деталями костюма и реквизита — не только этой пьесы, но всего пространства поэтики Гоголя, его миропонимания, стилистики, интонации, его видения российской действительности середины XIX века, и в то же время в проникновении во вселенские глубины человеческой сущности.

Точнее всех впечатление от спектакля передал А. Гладков в своих воспоминаниях о Мейерхольде: «Когда я припоминаю тот первый вариант «Ревизора», который я видел в декабре 1926 года, я всегда представляю некий сценический Лаокоон, едва обозримый с одного взгляда: пестрый, блещущий красками мир из мебели красного дерева, голубых жандармских мундиров, музыки Глинки, обнаженных женских плеч, свечей, бутылок, рыкающих начальственных басовых раскатов, свистков квартальных, отчаянного голода, небывалого обжорства, глупой хитрости и хитрого простодушия, денежных ассигнаций, бубенцов тройки, шинелей внакидку и фраков в обтяжку и, конечно, это не совсем то, что мы проходили в нашей «второй ступени» под названием «Ревизора», но это гораздо большее — это Гоголь, это николаевщина, это Российская империя, описанная де Кюстином; это огромное живописное полотно, на котором смешаны краски и Федотова и Брюллова»[16].

Мир писателя столкнулся с родственным миром другого такого же «фантасмагорического» художника-режиссера — Мейерхольда, и в результате возникло редчайшее органическое сочетание глубины философской мысли со зрелищной красотой, торжество трагедии и гротеска одновременно, что так сближает великого русского классика с классиком современного экрана Чаплином.

Имя Чаплина сейчас прозвучало здесь не случайно: как это ни покажется парадоксальным, но постановка Станиславского оказалась более «чаплиновской», чем работа Мейерхольда, и я глубоко ошибся, не оценив в свое время по достоинству спектакль МХАТа.

Причиной моей ошибки было тогдашнее мое покорное следование одностороннему понима-

[15] M e t z , Christian. Le cinema: langue on langage? «Essais sur la signification du cinema». T. 1, Paris, 1975, p.

[16] Г л а д к о в Александр. Театр. М., 1980, с. 86.

нию «театральности» и неглубокому определению «кинематографичности». Противопоставление этих двух понятий было весьма распространено в те годы, впрочем, оно сохранилось и до наших дней.

«Кинематографичным» считалось и считается многими сегодня монтажное построение повествования, многообразие съемочных точек, подвижность кинокамеры, обилие крупных планов — словом, весь обширный арсенал, накопленный Великим Немым в период от Гриффита до Кулешова и заново переосмысленный в современном кино.

С таких позиций фильмы Чаплина не выдерживают никакой критики, ведь не только его ранние короткометражки, но и поздние фильмы абсолютно не «кинематографичны». Действительно, они сняты в подавляющем большинстве со стандартной и неподвижной точки зрения камерой, находящейся на уровне человеческого глаза, монтаж как «столкновение» кусков отсутствует и ограничен простой «сцепкой», повествование развивается плавно и последовательно, декорации плоски и натуралистичны, игра всего актерского антуража примитивна, крупные планы чрезвычайно редки: словом, любой студент первого курса киношколы определит эту стилистику пренебрежительно: «Спектакль, заснятый на пленку».

Однако фильмы Чаплина — это подлинный кинематограф, только принципиально иной, чем, скажем, кинематограф Эйзенштейна.

И подлинность его заключается прежде всего в самом Чаплине, его системе игры и мышления. Впрочем, и игра его противоречит стандартным взглядам на природу кинематографической игры с обязательными для нее правилами «естественности», «реалистичности», «скупости» и так далее. «Маска» Чаплина по внешним своим признакам насквозь условна, игра подчеркнуто стилизована, преувеличенно выразительна, почти все окружающие персонажи окарикатурены и однозначны[17].

И все же — это великий кинематограф со своей предельно выразительной системой и эстетикой, если и родственными в чем-то театральной культуре, то особой ее ветви, давно не бытующей на «серьезных» сценах, а сохранившейся (и то частично) лишь на подмостках мюзик-холлов, в бурлесках и на цирковых аренах.

Эстетика Чаплина своими корнями уходит в самые неаристократические, «низкие» площадные жанры народных представлений, тем самым смыкаясь в своей родословной с Аристофаном и Шекспиром.

Отличительной особенностью этой стилистики является доминанта игры актера, способного действовать на открытой площадке или арене без помощи традиционного «оформления», используя не декоративные, а игровые аксессуары (в большинстве буффонно преувеличенные): вся сила игры такого актера заключается в предельно виртуозном владении своим телом, ритмом движений (вплоть до акробатических и танцевальных) и выразительной жестикуляции.

Площадному театру, как известно из истории, столь часто запрещалось говорить (как из боязни конкуренции с придворным театром, так и по цензурным причинам, ибо из уст народного комедианта слишком часто звучали непереносимые для правящих кругов истины), что он выработал свою беззвучную пантомимическую систему игры — кстати, не имевшую ничего общего с условной балетной пантомимой.

По счастью, многое я видел своими глазами — мне повезло: в начале 20-х годов на одной из московских эстрадных площадок гастролировала та самая английская труппа Карно, где начинал свой путь Чаплин, и играли они пантомиму «Ночь в мюзик-холле», в которой, по преданию, агент Мак-Сеннета заметил Чаплина и пригласил его в Голливуд.

Да, судя по литературным источникам, это был тот самый спектакль, в котором блистал в свое время никому не известный, начинающий британский комик. Схема пантомимы была чрезвычайно проста. На просцениуме, по бокам, располагались две ложи, в середине на площадке шла мюзикхолльная программа. В пра-

[17] Исключением из этой стилистики служит лишь один фильм Чаплина — «Парижанка» («Общественное мнение»), где он является постановщиком, но сам возникает лишь в молниеносной сцене носильщиком на вокзале.

вой ложе восседало многолюдное семейство, видимо, буржуазных провинциалов — папа, мама, худосочная дочка и шаловливый сынок, в левой — появлялся одинокий, смертельно пьяный джентльмен во фраке. Его вмешательство в номера на сценс, реакция семейства правой ложи, нарастающая в стремительном темпе путаница в отношениях актеров и зрителей, когда один каскад трюков наслаивался на другой и все вместе превращалось в фантасмагорическую эксцентриаду, обладавшую в то же время алогичной логикой,— все это являло пример не только безупречно действующего комического механизма, но и строгого проникновения в психологию человека.

По-видимому, как и в театрах Востока, схема спектакля и актерской игры строилась в труппе Карно на традиции, передаваемой из поколения в поколение, и обогащалась лишь отдельными находками меняющихся исполнителей, особенно если они обладали такой индивидуальностью, как Чаплин, который впоследствии перенес на экран все наработанное в мюзикхолльной труппе.

В результате я мог констатировать (пусть не обижаются на меня маститые театроведы за это кощунство) некоторое совпадение принципов «Ревизора» Станиславского и мюзикхолльного спектакля, или, точнее, чаплиниады.

И тут, и там безраздельно царствовал актер: на экране — Чаплин, на сцене — Михаил Чехов. Как известно, все попытки описать их игру бесцельны, отметим только, что в «условия игры» русского актера входили и задачи такой трудности, как овладение гоголевским текстом и сотрудничество со столь мощным постановщиком, как Станиславский.

Не нищета, как мне показалось по молодости лет, а богатство его режиссуры заключалось в поразительной разработке главной роли, где виртуозный и точный рисунок сочетался с полной свободой импровизации, легкой и предельно изобретательной, а также в умелой оркестровке всего остального ансамбля, который не подыгрывал гастролеру, а тактично аккомпанировал солисту.

Режиссерский замысел Станиславского заключался — вопреки общему мнению театроведов — не в таких новациях, как обращение городничего в зал с репликой: «Над кем смеетесь...», которую Москвин произносил, ставя ногу на рампу, то есть буквально «выходя из кадра», а как раз в самоограничительном умении подчинить все постановочные элементы одному, центральному — Хлестакову в исполнении Чехова.

Нигде не довелось мне также прочитать и о том, что запомнилось как обдуманное (или интуитивное) обращение Станиславского со сценографией, которую не определишь иначе, как «кинематографическую». Традиционно таковой считалось мелькание отдельных «монтажных кадров», выхваченных светом или при помощи кинематографических «мюр-мобиль», изобретенных Мейерхольдом для спектакля «Д. Е.». Ничего этого у Станиславского не было. Он применил ровное освещение и всего одну, почти плоскую, декорацию (за исключением гостиничного номера Хлестакова), поставленную фронтально и изображавшую зал в доме городничего, но взятую как бы с «движения» — как бы при помощи отъезда кинокамеры; то есть показанную вначале приближенно, а затем, с каждым актом, все более и более общим, или пользуясь кинотерминоm, «дальним» планом.

Впоследствии мне довелось повидать бесчисленное количество сценических версий «Ревизора» — по большей части они были безлики и сводились к нехитрой «расцветке» классического текста или к экспериментам, имевшим лишь отдаленное отношение к шедевру Гоголя.

В польском театре Новой Гуты отличный режиссер и сценограф Иозеф Шайна (о котором я еще буду говорить по другому поводу) решил пропустить пьесу сквозь деформирующую призму Кафки, толкуя российскую провинцию как некий обобщенный абсурдный мир, отгороженный от конкретной действительности дощатым покосившимся забором. Он пересекает всю сцену и именно из-за него высовываются головы, или, вернее, «рыла», городничего и чиновников; перед ним — символическая куча мусора (он все время на сцене), а над ним, в воздухе у падуги, подвеше-

но чучело козы; все это немного напоминает стилистику витебских полотен Шагала и по-своему могло бы стать убедительным, если бы не дальнейший разворот действия, в котором персонажи теряют какое-либо человеческое подобие, вылупляются из висящих прозрачных целлофановых мешков и очень уж невнятно обращаются с текстом.

Думаю, что и позднее, в другом польском театре — имени Ярача в Лодзи — советский режиссер Валерий Фокин в своей гастрольной версии «Ревизора» (1980) зря согласился с замыслом сценографа Яна Полевка, втиснувшего весь дом городничего в контуры огромной бутафорской свиньи, из пятачка которой, как из окошек, выглядывают Анна Андреевна с дочкой.

Значительно ранее, в середине 20-х годов, в московском театре имени МГСПС Валерий Бебутов превратил «Ревизора» в откровенный водевиль, где главным аттракционом было то, что талантливейший Степан Кузнецов один вечер играл Хлестакова, а на следующий — городничего, причем ни та, ни другая роль не стали украшением его творческой биографии.

Одним из самых спорных, хотя по-своему и интересных, было решение гоголевской трагикомедии Игорем Терентьевым в Ленинградском театре Дома печати, где зал был украшен полотнами художника Филонова, а на сцене не было ничего, кроме нескольких десятков обыкновенных стульев, при помощи которых режиссер выстраивал изобретательные мизансцены.

Но особенно примечательным был финал спектакля — здесь передаю слово критику-очевидцу: «Смысл терентьевского финала заключался в том, что покинувший накануне гостеприимный дом городничего Хлестаков остался верен себе. По-видимому, на очередном постоялом дворе он снова проигрался, продул все до копейки и не нашел ничего лучшего, как вернуться в дом Антон Антоныча, где его так щедро обласкали. Он появляется на сцене через минуту после того, как жандарм объявил о приезде «по именному повелению» настоящего ревизора, и городничий и все его подручные замерли в самой неестественной позе.

Хлестаков медленно обходит сцену, останавливается с любопытством около каждой из застывших фигур и изумленно произносит гоголевские слова: «Городничий посередине в виде столба, с распростертыми руками и закинутою назад головою», «почтмейстер, превратившийся в вопросительный знак». Он заглядывает обалдевшим чиновником в глаза, убеждается в том, что привести их в чувство невозможно, заканчивает наконец свой обход, выходит на авансцену и восхищенно разводит руками — «немая сцена»![18]

Не вдаваясь в общую оценку спектакля Игоря Терентьева, замечу лишь, что его замысел финала не уступает прославленному решению Мейерхольда с его паноптикумом восковых фигур, заменяющих актеров.

Итак, шесть театральных «Ревизоров», при всей их несравнимости, мне кажется, свидетельствуют все же о многообразии и интенсивности режиссерской мысли, что, увы, нельзя подтвердить опытом кинематографа! Из двух виденных мной экранизаций гоголевского шедевра одна решительно неудачна по причине полного отсутствия трактовки в постановке В. Петрова, другая — вследствие примитивности замысла, всегда лежащего в основе штампованных решений.

Режиссер Л. Гайдай в фильме «Инкогнито из Санкт-Петербурга» не устоял перед искушением перевести сон городничего в буквальный показ крыс на экране, охарактеризовать гоголевский город лубочным памятником царю, бутафорским золотым орлом, кукарекающим дважды (в начале и в конце фильма), стадом свиней и бродящим по рынку голодным Хлестаковым.

Все это выглядит поверхностной иллюстрацией, но с претензией на раскрытие гоголевского текста «кинометафорами», увы, примитивными.

На редкость неудачно выбраны в этом фильме актеры, а все решение в целом кажется совершенно несостоятельным из-за неумеренного злоупотребления замедленной съемкой (уборка города, погоня за Бобчинским и

---

[18] Цимбал С. Театральная новизна и театральная современность. М., 1964, с. 30.

Добчинским), обытовленного появления в финале хромого жандарма (вследствие неоправданной поломки кареты), да и многого другого, что в совокупности свидетельствует лишь о стремлении сделать пооригинальнее и «не как в театре». Кинокритика откликнулась на этот фильм острой и точной статьей И. Вишневской («ИК», 1978, 11), справедливо указывающей, что он должен послужить наглядным предостережением от подобных попыток обращения с классикой. Из остальных гоголевских творений значительно больше повезло «Женитьбе», где режиссерские решения были более удачными как в кино, так и на театре.

Исключением явилась лишь первая увиденная мной на сцене Третьей студии МХАТа «Женитьба» в постановке Ю. Завадского (1923).

Художник С. Исаков по заданию режиссера окутал сцену огромной серой паутиной, в центре которой возлежал Подколесин (кстати, отлично сыгранный, вопреки постановочной трактовке, актером О. Басовым); Кочкарев оборачивался персонажем мистическим — на глазах у изумленных зрителей он учетверялся; в целом же действие протекало в замедленно-мистериальном темпе, вследствие чего Гоголь был превращен в подобие Метерлинка.

«Женитьба» Г. Козинцева и Л. Трауберга в Ленинграде, в спектакле которых пьеса Гоголя была лишь предлогом для откровенной эксцентриады, не может послужить нам примером: это был лишь «обходный маневр», намеренный отказ от постановки классической пьесы, как таковой — так же, как это было в эйзенштейновском «Мудреце».

«Женитьба» долго оставалась причисленной к разряду произведений несценических, пока не получила воплощение в глубоких по замыслу спектаклях режиссера Анатолия Эфроса.

Первая его проба — «Женитьба» на сцене Центрального детского театра, правда, была еще слишком робкой, зато постановка на подмостках Театра на Малой Бронной и последующий ее американский вариант (в Миннеаполисе) раскрыли пьесу в новом, остром и выразительном ракурсе, где так же, как и в мейерхольдовском «Ревизоре», мир Гоголя возник в своей глубине и своеобразии.

Мне кажется не случайным совпадение (отнюдь не заимствование) замыслов прологов двух спектаклей: у Мейерхольда «Лес» неожиданно начинался крестным ходом, у Эфроса в «Женитьбе» по авансцене торжественно шествует свадебная процессия и, дойдя в звуке и в движении до кульминации, внезапно разбегается, исчезает, как мираж или наваждение.

Трагикомическое начало гоголевской поэтики выражено и в нетрадиционной лирической трактовке Агафьи Тихоновны (в мастерском исполнении О. Яковлевой), и в тревожном, мятущемся (а вовсе не сонном) Подколесине (Н. Волков), и в квартете неудачливых женихов, и во всем пластическом облике спектакля, где сценограф В. Левенталь в своих трансформирующихся панелях конкретизировал режиссерское прочтение Эфросом гоголевской пьесы (в которой ранее игралась только ее почти водевильная фабула) как поистине «человеческой комедии» в ее бальзаковской масштабности.

В миннеаполисовском варианте Эфрос не повторил буквально свою московскую постановку, а обогатил ее деталями, возникшими в ходе работы в новых условиях. Вот одна из них: в финале спектакля, после побега жениха, на опустевшей сцене одиноко красуется празднично накрытый свадебный стол, а в наступившей тишине слышны — один за другим — щелчки пробок, выскакивающих из откупоренных и теперь уже никому не нужных бутылок с шампанским...

Блестящая и, я бы сказал даже, кинематографическая деталь! Она напоминает по характеру другую находку, но на сей раз не театрального, а кинематографического режиссера, итальянца Альберто Латтуады, который начал свою экранную версию «Шинели» Гоголя с быстрого прохода продрогшего в морозную ночь Акакия Акакиевича. В своей прохудившейся шинели спешит он в присутствие, но задерживается на секунду у морды извозчичьей лошади — у нее из ноздрей идет пар, а в нем греет, растирает свои замерзшие руки итальянский Башмачкин.

У Латтуады и у Эфроса это не просто отдельные штрихи, а, как мне кажется, те музыкальные ключи, которыми можно обозначить настрой и основную мелодику режиссерской партитуры.

Пожалуй, именно этого не хватает двум в общем интересным экранизациям «Женитьбы» — режиссеров Э. Гарина и Х. Локшиной, а затем В. Мельникова. К обеим постановкам я косвенно причастен, так как первая снималась в руководимой мной киномастерской, а вторая является работой моего вгиковского ученика, поэтому читатель вправе заподозрить меня в субъективности оценок.

Но все же думаю, что не ошибусь, если определю оба фильма (при всем их несходстве) как полезный поиск, идущий по линии наибольшего сопротивления где-то в районе если не «одиннадцатого», то все же и не первого или второго решения.

«Женитьба» Э. Гарина и Х. Локшиной в свое время вызвала горячую дискуссию; многочисленному отряду хулителей противостояла лишь небольшая группа восхвалявших во главе с литературоведом Б. Эйхенбаумом. С этими спорами, так же как и с историей постановки, можно подробно ознакомиться по опубликованным материалам [19].

Здесь же я хочу отметить лишь несомненные отличия обоих режиссерских замыслов.

Последовательные ученики Мейерхольда, Э. Гарин (незабываемый Хлестаков) и Х. Локшина (верный ассистент Мастера), предложили свое решение, где причудливо переплелись театральные реминисценции с попытками (в манере «ретро») воскресить некоторые элементы ранних комических картин; отсюда и допотопный поезд между столицей и Павловском, заехавший сюда прямо из фильмов Бестера Китона, и финальная погоня через лужи за сбежавшим женихом.

О самом Гарине, игравшем Подколесина, критик писал спустя тридцать лет, когда угас полемический пыл: «...Речь идет о «Петербургских повестях» и, как это ни странно, об образе героя «Шинели» — Акакия Акакиевича Башмачкина. Да, вечно испуганный мелкий чиновник, озабоченный только «постройкой» новой шинели, был в известной степени прототипом гаринского Подколесина, человека регламентированного до мозга костей, лишенного инициативы и воли, привыкшего поступать только так, как приказывает начальство, и испугавшегося своего собственного, единственного в жизни нерегламентированного поступка. Гарин играл в этой роли не простой, не элементарный водевильный персонаж. Он психологизировал его, он использовал свое сатирическое и одновременно лирическое дарование, пользоваться которым его научил Мейерхольд. Это была трудная задача, такая, которой еще не ставил перед собой ни один исполнитель Подколесина» [20].

В целом же кинематографические увлечения режиссеров отвлекали их от главной задачи — от раскрытия гоголевского текста: отдельные детали, часто изобретательные сами по себе, сместили центр сценического повествования, оказавшегося в результате стилистически и смыслово неуравновешенным.

Крен при погружении в быт отличает «Женитьбу» Виталия Мельникова; здесь господствует не экранная, а скорее живописная традиция, связанная с полотнами Федотова. От нее же и тщательность в обрисовке среды, насыщенной разнообразием типажей (отставной солдат на деревянной ноге, девка в доме невесты), и наблюдательность в разработке поведения персонажей (набегавшаяся за день сваха отогревает у печки свои натруженные ноги, Яичница подробно осматривает приданое — сарай, дрова, бричку).

Основные действующие лица также оснащены подробностями: Кочкарев (О. Борисов) — этакий «аматёр по женской части», юркий ветреник, Дон-Жуан санкт-петербургских задворков. В контраст ему Подколесин (А. Петренко) неповоротлив, громоздок, «слон в посудной лавке», но не лишен мечтательности, его слуга Степан — откровенный бабник

[19] См.: Гарин Эраст. С Мейерхольдом. М., 1974, сб «Из истории Ленфильма», вып. 4. Л., 1976.

[20] Блейман М. Об авторе книги. — В кн.: Гарин Эраст. С Мейерхольдом. М., 1974, с 288.

и непочтительный хам. Сама Агафья Тихоновна (С. Крючкова) простоволоса, доверчива и наивно-трогательна.

Лучшая сцена фильма — одевание невесты к свадьбе (каскад белых нижних юбок) и целиком весь торжественный церемониал, оборачивающийся трагедией в финале.

Итак, пять различных решений гоголевской пьесы подтверждают еще раз необходимость активного использования всех возможностей режиссерской палитры и переклички двух культур — театральной и кинематографической.

Всеволод Мейерхольд говорил: «В лучшем кинофильме всегда есть элементы подлинного театра» [21].

К этому можно добавить, что и в лучшем современном спектакле можно обнаружить элементы настоящего кино, однако интересно отметить, что в обоих случаях часто их ищут не там, где они находятся.

Выше я досадовал на поверхностные и неточные определения специфики этих двух видов искусства, теперь же хочу привести несколько доказательств их взаимодействия и взаимообогащения в процессе возникновения режиссерского замысла.

Прошло более полувека со времени опубликования знаменитой «Заявки» С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и Г. Александрова об использовании звука в кино. В ней одним из основных художественных принципов объявлялась контрапунктическая несинхронность, то есть разделение и затем монтаж звука и изображения, что казалось совершенно невозможным на сценической площадке.

Однако парадоксально, что именно у театрального режиссера Эрвина Аксера я увидел наиболее изобретательное применение этого принципа — в постановке пьесы Торнтона Уайлдера «Наш городок» в варшавском Театре Вспулчесны.

Экранизацией этого же произведения занимался американец Сэм Вуд, и у него получился ординарный, ничем не примечательный фильм. И в исполнении вашингтонской труппы «Арена-стэйдж» пьеса Уайлдера также прозвучала ординарно, режиссерская фантазия ограничилась там приглашением японского сценографа, который неизвестно почему на заднике подвесил на разной высоте предметы быта (влияние поп-арта?). И только польскому постановщику удалось найти режиссерское решение, подчеркнувшее и выявившее своеобразие стиля драматурга.

Эрвин Аксер совершенно оголил сцену, оставив для обозначения соседствующих домов два деревянных стола и несколько стульев, и вместе с декорацией убрал все бытовые аксессуары.

Работа актеров с воображаемыми предметами — давно известная и весьма полезная часть педагогического метода Станиславского, развивающая фантазию исполнителя и приучающая его к точности осязания и целесообразной выразительности жеста, у Аксера стала основой постановочного замысла.

Секрет режиссера заключался не просто в изъятии бытовых предметов, а в том, что он сохранил их звучания; за сценой в полной синхронности скрипела невидимая дверь, которую «открывал» актер, булькало молоко, «разливаемое» из бидона, позвякивали кастрюли на кухне, стрекотала машинка для подрезки травы в саду — словом, реально звучали все невидимые предметы, к которым «прикасались» руки актеров.

Эффект получился разительный, и отнюдь не благодаря непривычности решения, но потому, что оно совпало со стилистикой драматурга. Ведь для пьесы Уайлдера как раз характерно новаторское для своего времени органическое совмещение реалистически воссозданной среды провинциального городка с условными приемами: появление на сцене режиссера, комментирующего действие, а во втором акте — присутствие части уже умерших персонажей, трактованных без всякой мистики, сидящих на тех же стульях, которые, однако, на сей раз изображают кладбище.

Таким же образом избавила от натуралистического прочтения пьесу Уэскера «Кухня» французская постановщица Ариана Мнушкина. В пьесе все действие развернуто вокруг огромной ресторанной плиты в подвале совре-

[21] Цит. по кн.: Гладков А. Театр, с. 327.

менного отеля, в спектакле те же очертания плиты Мнушкина разместила посреди арены (спектакль игрался не на сцене, а в цирке), причем предметы кухонного обихода были невидимы, зато все продукты, как и сложные процессы их изготовления — очистка, варка, поджаривание, деление на порции и затем разноска блюд, — обыгрывались актерами с предельной точностью жестов.

Так кинематографические возможности контрапунктной выразительности и раздельности звука и изображения были применены этими театральными режиссерами изобретательнее, чем многими кинематографистами, все еще зачастую прикованными к синхронности традиционной — иллюстративно-натуралистической.

Выше я упоминал о «музыкальных ключах», как бы определяющих общую тональность режиссерского решения. К ним можно добавить, например, еще и вещи, предметы, игравшие столь заметную роль в эстетике немого кино; их метафорические или игровые функции ослабли с приходом на экран звука, будучи передоверены слову.

Однако в современном театре происходит обратный процесс — вещи, как бытовые аксессуары, теряют свои чисто декоративные функции (как у Аксера и Мнушкиной), зато, напротив, набирают игровую силу, приобретают новую семантическую значимость.

Чеховская драматургия, по праву завоевавшая сцены всего мира, требует особо тонкого режиссерского решения, и поэтому огорчительно, когда такой одаренный мастер, как Анатолий Эфрос, толкуя «Вишневый сад» в ключе трагедии, сооружает на сцене Театра на Таганке некий кладбищенский натюрморт с огромным крестом посередине, по-видимому, символизирующим гибель последнего дворянского гнезда, а вместе с ним и всего старого мира.

Столь прямолинейное использование вещной среды разительно контрастирует с принципиально иным решением той же пьесы в Миланском «Пикколо-театре» у режиссера Джорджио Стрелера. У него также отсутствует бытовая обстановка усадьбы, ее атмосфера передана обобщенно, в форме воздушной, легкой, белой, как утренний туман, среды, обволакивающей всю сцену, но на этом фоне особенно четко рисуются те предметы, которым самим автором предназначено сыграть важную роль, как, например, «многоуважаемый шкаф» — ведь именно ему адресует Гаев свой знаменитый монолог.

Итальянский мастер раскрывает в этой сцене глубинный ностальгический ключевой смысл всей пьесы тем, что делает шкаф не только собеседником, но красноречивым (хотя и безмолвным) соучастником трагедии бывших владельцев усадьбы.

Из его деревянного брюха извлекаются свидетельства далекого детства — елочные украшения, разные игрушки, и среди них маленький поезд, бегающий по узеньким рельсам, уложенным на чуть наклонном паркете.

Незабываема пауза, когда Раневская и все присутствующие на сцене молча смотрят на проворный ход игрушечного паровозика, а издали доносится чуть слышный шум настоящего поезда и его протяжный гудок...

Подлинным волшебством веет от этого решения, целиком опирающегося на самое действенное оружие режиссуры — на ассоциации.

Именно о них всегда напоминал нам, своим ученикам, Всеволод Мейерхольд: «Мои любимые ассоциации... Ищите ассоциативных ходов! Работайте ассоциативными ходами! К пониманию огромной силы образных ассоциаций в театре я еще только приблизился. Тут непочатый край возможностей» [22].

В советской киночеховиане этим стремлением к овладению богатством ассоциативных ходов отмечен, пожалуй, лишь фильм режиссера Никиты Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино». Одна строчка в записной книжке писателя послужила верным ключом к раскрытию трудной ранней пьесы Чехова.

Мне, как и Александру Гладкову, столь плодотворно исполнившему роль Эккермана при Мейерхольде, неоднократно довелось слышать рассказы Мастера о его так и неосуществленном «Гамлете» (кстати, вот еще одна те-

---

[22] Цит. по кн.: Гладков Александр. Театр. М., 1980, с. 319.

ма для наших театроведов — почему Мейерхольд, казалось, предназначенный для Шекспира, все же не реализовал ни одной из его пьес?). Среди вариантов, о которых упоминает свидетель со слов Мейерхольда, в 1933 году был и такой: «Я раньше мечтал чтобы Гамлета в моей постановке играли два актера: один — колеблющегося, другой — волевого. Они сменяли бы друг друга, но когда работал бы один, то другой не уходил бы со сцены, а сидел у его ног на скамеечке, подчеркивая этим трагизм противоположности сочетания двух темпераментов. Иногда даже второй вдруг выражал бы свое отношение к первому и наоборот. Когда-нибудь он мог бы вскочить и, оттолкнув другого, занять его место» [23].

Можно лишь пожалеть, что этот дерзкий замысел остался невоплощенным. Он может показаться несколько упрощенным из-за буквалистского толкования двойственности натуры датского принца, но все же насколько он органичнее, чем чисто умозрительное решение другой шекспировской пьесы, «Отелло», режиссером В. Спесивцевым, который лишил венецианского мавра его спутника Яго, передав весь текст самому Отелло.

Не удивительно, что спектакль без Яго не получился: шекспировский герой, рефлексирующий в духе плохо понятого фрейдистского учения о борьбе внутри личности сознания с подсознанием и добра со злом, потерял психологическую убедительность, а режиссерское решение, вступив в неравную борьбу с драматургом, потерпело поражение.

В мейерхольдовском решении запоминается не только тема двойника, носящая несколько умозрительный характер, но и существование скамеечки, на которой один Гамлет примостился у ног другого. Это заземление реальной деталью необычайно характерно для Мейерхольда, всегда призывавшего к тому, чтобы режиссерская фантазия одним крылом взмывалась к небу, а другим не отрывалась от земли.

Поэтому реальная земля, которую копают по воле Юрия Любимова могильщики на авансцене в его «Гамлете», органически сочетается с условной метафорой занавеса, изобретенного Давидом Боровским, а гитара в руках Владимира Высоцкого, этого «принца с Таганки», входит без труда в один ряд со скамеечкой Мейерхольда, заводным паровозиком Стрелера и механическим пианино Н. Михалкова.

Впрочем, критикуя Спесивцева за неудачу, которую он потерпел, ставя «Отелло», следует, справедливости ради, одновременно рассказать и о его победе в режиссерском решении повести В. Распутина «Прощание с Матёрой».

Сама мысль об инсценировке этой поразительной, но такой по первому чтению не сценичной прозы была настолько смелой, что казалась просто неосуществимой.

Однако В. Спесивцеву удалось так изобразительно, а главное, по существу переложить мысль и стиль писателя на язык сцены, что его постановочное решение следует считать одним из самых значительных в истории современной режиссуры.

«Прощание с Матёрой» в исполнении краснопресненского театра-студии заявлено по форме как «спектакль-застолье». И действительно, перед зрителями огромный стол (он же сценический помост), по трем сторонам которого сидят юные исполнители.

Но вместо яств на столе — деревня Матёра, точнее, ее макет, смастеренный самими студийцами со всей тщательностью и вплоть до малейших деталей: здесь в миниатюре и церковка, и мельница, и кладбище, и изба Дарьи.

Ребята, разместившиеся за столом, не загримированы, они никого не пытаются изображать, они рассказывают, то вместе, как античный хор, то каждый от себя, трагическую эпопею обреченного села. Сидящая посредине протагонистка, молодая девушка, читающая текст Дарьи, в первой половине спектакля одета в белое платье, во второй — укутана черным платком. Другие актеры тоже меняют лишь детали костюмов. Прозаическое слово перемежается пением, частушки сменяются причитаниями. Заливается — то плачет, то смеется — традиционная гармонь, и постепенно бытовая, казалось, картина обычного деревенского застолья набирает силу своеобразной народной мистерии.

---

[23] Гладков Александр. Театр, с. 184.

А когда на помост взгромоздились «пожогщики», как окрестил их Распутин, и пошли шагать прямо по столу своими сапожищами, сокрушая Матёру, выдергивая кладбищенские кресты (а один такой заезжий даже рванул луковку церковной колокольни, да и надкусил ее с хрустом), — тут стало ясным, какая нагрянула на Матёру беда. Затем загорелась Петрухина изба, заполыхали настоящим, не бутафорским огнем и другие макетные строения, и осталась от Матёры на столе-помосте лишь черная смола, которой и вымазали себе лица в знак траура деревенские бабы...

В финале тюлевая завеса не то как туман, не то как вода окутала, покрыла пепелище, но зато на самом верху возникла, словно обернулась новым градом Китежем, затопленная Матёра, — так знаком бессмертия трудовой земли заканчивается этот удивительный спектакль, где простыми, но точно угаданными режиссерскими решениями адекватно воплощен сложный текст повести Распутина.

Принято думать, что преимущество кино перед театром заключается в возможностях показать жизнь шире, подлиннее, реалистичнее, но это одно из заблуждений автоматического мышления: каждому из равновеликих искусств свойственны могущественные средства выражения и воздействия, надо только уметь пользоваться ими со смыслом и к месту — тут все зависит от таланта режиссера и от меры интенсивности его замысла.

Конечно, некоторые постановочные решения хороши именно тем, что возможны они только в том или ином виде искусства. Так, бесспорно, «Нетерпимость», «Броненосец «Потемкин», «Земля» и «Гражданин Кейн» кинематографичны прежде всего в основе благодаря природе самих замыслов, но принципиально это не делает их более предпочтительными, чем многие решения режиссеров театра.

Например, я не уверен, что фильм по повести Распутина лишь потому, что в нем будет возможен показ реального пожара деревни или пейзажей подлинной Сибири, станет выразительнее спектакля В. Спесивцева. Ведь на экране прежде всего должно быть найдено свое — кинематографическое — решение, опирающееся не только на сфотографированную реальность. Это утверждение сознательно полемично по отношению к известной теории Кракауэра, объявляющей главным и чуть ли не единственным достоинством кинематографа фотографическую фиксацию действительности, но тем самым сужающей его возможности как искусства и фактически зачеркивающей само понятие кинорежиссуры.

Сравнительный опыт двух искусств обнаруживает ограниченность доктрины немецкого теоретика. Вспомним хотя бы два решения такого, казалось бы, «лакомого кусочка» для экранизации, как сага Шарля де Костера о Тиле Уленшпигеле. Ее пытался взять на абордаж Жерар Филип, прямо-таки созданный для главной роли. В этом фильме Филип дебютировал как режиссер, пригласив на помощь себе Йориса Ивенса; режиссеры мобилизовали отличных декораторов, выстроивших на натурной площадке в студии Ниццы копии замков, пользовались настоящими экстерьерами Фландрии, но, не найдя постановочного кинорешения, потерпели поражение.

А вот режиссеру Марку Захарову на сцене Московского театра имени Ленинского комсомола удалось передать политический и поэтический накал творения де Костера, прибегнув не к натуралистической реставрации или эстетической стилизации, а к изобразительному и свободному решению в манере современного карнавального зрелища, где на почти пустой и тесной (по сравнению с экраном) площадке просторно чувствуют себя, живя в стремительных ритмах музыки, двигаются, поют, озорничают молодые актеры.

Несколько ранее не менее впечатляющего результата достиг другой театральный постановщик, Юрий Любимов, инсценировав в Театре на Таганке повесть Бориса Васильева «А зори здесь тихие...». Бесспорно, это один из лучших спектаклей советского театра по удивительной и редкой органичности всех компонентов, достигнутой на первый взгляд простейшими средствами. Казалось, что может быть незатейливее нескольких дощатых щитов, подвешенных на оголенной сцене, но вы не устаете восхищаться той изобретательностью,

с которой режиссер Юрий Любимов и сценограф Давид Боровский минимальными средствами создают сложный сценический образ подлинной реальности — трагических военных лет. Актеры органично живут в этой разреженной, как на высокогорье, атмосфере. На помощь им приходят, конечно, свет и звук, но в основе лежит то блестящее режиссерское «одиннадцатое решение», что раскрывает идею, тему и стиль писателя средствами условности высокого напряжения, свойственной именно данному искусству — театру.

Реванш в разработке военной темы кино взят в фильме режиссера Алексея Германа «Двадцать дней без войны». Здесь, благодаря строгим по вкусу, тщательно отобранным кинематографическим средствам, повесть Константина Симонова обрела свое второе, экранное существование.

Решение, выбранное молодым постановщиком, может показаться спорным, но последовательность и тщательность, с которой оно проведено, заслуживают уважения. Стилистика кинорассказа свободна от внешних эффектов, она сознательно ограничена как бы репортажем из «военной эпохи» — чтобы сложилось впечатление, будто любительская камера находилась в руках либо самого фронтового журналиста, либо его незримого спутника во время двадцатидневного путешествия Лопатина из войны в мирную жизнь.

Детали трудного прифронтового, а затем и тылового быта, незабываемые типажи заводских мальчишек, горькая, но незлобивая ирония в обрисовке местной киностудии, пронзительная, щемящая, неуютная любовь и мимолетное, но столь запоминающееся трагическое лицо талантливой Л. Ахеджаковой — все вместе свидетельствует о выстраданном и смелом замысле многообещающего художника, уже научившегося искусству отбрасывания близлежащих решений.

Читатель, вероятно, заметил, что в этой затянувшейся главе речь идет только о решениях тех постановщиков, которые обращаются либо к классике, либо к пьесам и сценариям, авторами коих они не являются; это, так сказать, режиссура в ее чистом виде.

Думаю, что догадливый читатель уловил мое настойчивое желание доказать на конкретных примерах, в чем заключается подлинно авторская режиссура, не нуждающаяся в непременной подмене своих прямых функций соседствующими свойствами литературы.

А целью моей является желание заразить кинорежиссуру, особенно начинающую свой путь, тем стремлением к интенсивности, напряженности, изобретательности постановочных замыслов, которое отличает плеяду лучших мастеров современного театра. Ибо кинозазнайство, огульное отрицание театрального опыта кажутся мне вреднейшим проявлением бескультурья.

Не случайно Бертольт Брехт сетовал в своем дневнике: «Я постоянно удивляюсь примитивности построения фильма. Эта «техника» обходится поразительным минимумом изобретательности, интеллекта, юмора и заинтересованности» [24].

Конечно, можно объяснить эти упреки тем, что Брехт писал так в 1942 году во время вынужденного эмигрантского пребывания в Голливуде, на основе впечатлений от американской массовой киностряпни; но мне кажется, что наблюдения его имеют более широкий смысл: ни прогрессивность тематики, ни ее внешняя злободневность, ни усовершенствованная техника сами по себе не могут заменить в киноискусстве, и особенно в нашем передовом, революционном киноискусстве, высокого накала леонардовского требования invenzione.

Многим находкам театральной режиссуры, находкам, свойственным именно сцене, можно лишь позавидовать — например, решению Бородинской битвы Эрвином Пискатором (в его инсценировке «Войны и мира»): Наполеон и Кутузов разыгрывают здесь сражение не средствами привычной массовки, а пользуясь театральной метафорой — огромным шахматным полем, раскинувшимся во всю ширину сценической площадки. Или приему, изобретенному Питером Бруком для постановки пьесы Женэ

[24] Брехт Бертольт. Рабочий дневник (1938—1955). — «Новый мир», 1976, № 5, с. 226.

«Ширмы» на тему алжирской войны 50-х годов.

Итальянский режиссер Д. Понтекорво в своем фильме «Битва за Алжир» прибег к тщательно документированному воспроизведению событий, но в целом картина не стала полноценным раскрытием их смысла и значения.

Английский же постановщик ограничился несколькими ширмами. Вначале они предстают совершенно чистыми, выкрашенными в ровный белый цвет, но по мере нарастания действия актеры наносят на них отдельные цветовые штрихи, мазки и пятна, так что в результате, в конце спектакля, они образуют как бы пылающий фон, где в хаосе красок угадываются и пламя сражений и дымы пожарищ, и обобщены приметы поля битвы.

Так еще раз подтверждается аксиома о том, что искусство режиссуры достигает наибольшей силы там, где оно, опираясь на ассоциативные ходы, оставляет возможности для активной работы воображения самих зрителей, апеллирует к их фантазии и жизненному опыту, рассматривает зрителей не как пассивных потребителей, а как соучастников творческого акта.

Однажды я попытался оформить в качестве сценографа постановку в студенческом театре известной пьесы «Двое на качелях» американского драматурга У. Гибсона. По сюжету действие протекает в двух комнатах, в разных концах города, и я, как мне казалось, нашел интересное пластическое решение. По двум углам сцены я разбросал невзрачную мебель, а на фоне повесил большой фотомонтаж, изображавший Нью-Йорк, разделенный огромным подвесным мостом.

Выглядело это довольно эффектно, но как же я был пристыжен, когда вскоре увидел ту же пьесу на малой сцене варшавского театра «Атенеум». Там круглая по форме сценическая площадка окружена зрителями со всех сторон, поэтому никакая декорация на ней в принципе невозможна, и художник к ней и не прибегал. Он просто разместил, почти рядом, два обыкновенных матраца, но вся выразительность заключалась в том, что один из них лежал нормально, а другой... пружинами вверх.

И этого оказалось достаточно для характеристики двух таких разных, взбалмошных и неустроенных людей.

Заканчивая этот предварительный цикл раздумий о режиссерском invenzione, мне хочется подвести их итог словами кинематографиста страны, которая лишь недавно обрела заслуженное место на мировой киноарене. Швейцарский постановщик Алан Таннер не только осуществил за последние годы ряд оригинальных фильмов, но и высказал в одном из интервью мысль, которую я полностью разделяю: «Если режиссер хочет изменить мир, он должен прежде всего изменить кино. Простенький пересказ какой-нибудь истории, использование традиционного повествования приводит меня в изумление. Это меня не интересует... повествовательно-изобразительно производственная техника пытается нас убедить, что кинокамера — это человеческий глаз, в то время как кинокамера — это неуклюжее, трудное в обращении чудовище, столь же деспотичное, как театральная сцена... Причиной моего присутствия на съемочной площадке является взаимопритяжение двух полюсов: абсолютной фикции и необходимости придать этой фикции форму физической реальности.

Если кинематографист не ищет новых форм, если он не первооткрыватель — он ничто» [25].

[25] «Film», 1979, № 9.

Все материалы, публикуемые под этой рубрикой, связаны с личным опытом авторов и их творческими наблюдениями и не претендуют на всеобщую теоретическую значимость предлагаемых выводов.

Людмила Мельвиль

Буржуа: лицо и «имидж»

«В нашем беспокойном мире возникло знамение, которое ошеломляет. Оно определяет дух нашего времени — возрождение системы ценностей социального класса, который многим казался навеки погребенным, — класса буржуазии. Такие добродетели, как индивидуализм, бережливость, трудолюбие, напористость, воздаяние по заслугам, то есть, все то, что веками проповедовало буржуазное евангелие, сегодня взято на вооружение во всем мире. Буржуазная любовь торжествует в союзах даже тех, кто протестует, буржуазный стиль и вкус диктуют законы. Почему? Об этом и расскажет серия увлекательных глав, похожих на роман».

Таким анонсом в февральском номере популярного итальянского журнала «Эпока» за 1980 год редакция объявила о начале публикации серии статей под общей рубрикой «Великое приключение буржуазии». На развороте журнала — коллаж, групповой портрет «титанов» буржуазного предпринимательства, самодержцев современных капиталистических империй. Перед нами Поль Гетти, Джованни Аньелли, Джон Рокфеллер, Генри Форд, Альфред Крупп, кое-кто калибром помельче. Это властители стали и пушек, моторов и нефти, верфей и ангаров.

Издатели и авторы «Эпоки» явно очарованы их «величием»: они «с придыханием» пишут, что в профиль Аньелли напоминает Юлия Цезаря, им кажется, что даже «свиное рыло патриарха Рокфеллера» имеет сходство с классическими портретами буржуа, какими их видели знаменитые голландские художники XV века... С рекламной броскостью преподносится читателю напыщенно романтизированная история восхождения буржуазного класса на вершину власти и богатства, восторженно живописуются подробности буржуазного образа жизни, с упоением упоминаются произведения литературы и искусства, воспевающие буржуазию.

Стоит задуматься, чем продиктован такой повышенный интерес журнала, рассчитанного на довольно широкий круг читателей, к историческому и современному облику буржуазии, откуда эта бьющая в глаза восторженность тона в разговоре о «сильных мира сего» — столпах капитализма? Если бы упомянутые материалы, опубликованные «Эпокой», содержали лишь обычные для буржуазной прессы сенсационные подробности частной жизни финансовых воротил и прочей «капиталистической знати», вряд ли стоило бы обращать на них внимание. Однако дело здесь отнюдь не в желании заинтриговать читателя очередной порцией буржуазной «светской хроники». И ведь не только о фордах и круппах рассказывает подборка в «Эпоке», вот что существенно! Одна из статей рубрики озаглавлена «Буржуа сегодня». Из нее мы, в частности, узнаем, что господствующим классом сегодняшней Италии и, возможно, всего мира, как неожиданно заявляет журнал, является м е л к а я б у р ж у а з и я, что именно она унаследовала и сохраняет все «добродетели» «старой доброй» буржуазии прошлого, что душа и сознание мелкого буржуа — кладезь нетленной мудрости, извечного «духа капитализма», возросшего, как учил еще Макс Вебер, на почве протестантской этики. Далее утверждается, что в 70-е годы нашего столетия буржуазный мир, его идеологические институты, мораль и пр. переживают что-то вроде «ренессанса», что даже самая память о мощном антибуржуазном протесте 60-х годов полностью выветрилась из сознания поколений 70-х годов, и все

это получает свое наглядное отражение в искусстве — в частности на экране.

Здесь налицо явная попытка выдать желаемое за действительное, а отсюда и преднамеренное смешение многих существенных понятий, грубо искажающее реальную картину жизни современного буржуазного общества. Ведь 70-е годы для капиталистического Запада ознаменовались дальнейшим развитием кризисных явлений, вызвавших новое расшатывание и ослабление позиций капитализма в мире. Ныне на долю развитых капиталистических стран приходится лишь около 50 процентов мирового промышленного производства, 18 процентов населения, они занимают 24 процента территории земного шара; с начала 70-х годов наблюдается заметное замедление роста их экономики; резко возросли темпы инфляции (достаточно сказать, что в 1979 году рост цен на товары и услуги составил в США, Англии и Италии 13—15 процентов, то есть был в 4—5 раз выше, чем в 60-е годы); к началу 80-х годов число безработных в этих странах достигло 18 миллионов. Отмечавшееся на XXV съезде КПСС усиление идейно-политического кризиса буржуазного общества, который «поражает институты власти, буржуазные политические партии, расшатывает элементарные нравственные нормы», продолжалось и во второй половине 70-х годов. «В эти годы, — подчеркнул Л. И. Брежнев в Отчетном докладе ЦК XXVI партийному съезду, — происходило дальнейшее обострение общего кризиса капитализма».

Вот почему апологетам буржуазных порядков приходится изыскивать все более изощренные, хитроумные ходы и пропагандистские приемы, чтобы попытаться создать видимость благополучия в капиталистическом обществе, не способном разрешить существующие в нем антагонистические противоречия, порождающие острейшие экономические и социальные проблемы. Подборка «Великое приключение буржуазии» из журнала «Эпока» — один из примеров такого рода попыток. С одной стороны, в ней четко просматривается желание создать привлекательный портрет подлинных хозяев капиталистического мира (вспомним «шикарный» коллаж, предваряющий рубрику), а с другой — внушить читателю мысль о том, что идеологические установки и нормы жизни правящего класса, его мораль будто бы прочно укоренились в сознании той части общества, которая, не обладая реальной властью, исповедует ту же веру, что и власть имущие, поддерживая стабильность буржуазного «статус кво». Почему бы при этом не назвать и мелкую буржуазию, которую крупный капитал «эксплуатирует, гнетет, давит часто не меньше, а сильнее, чем пролетариев...» [1], таким же «господствующим классом»? Ведь так можно выдать мелкобуржуазную мораль за своего рода универсальное мировоззрение в обществе, якобы не желающем никаких социальных перемен!

Необходимо отметить, что в последнее время такие мысли нет-нет да и проскальзывают в западной литературе — на страницах популярных изданий и даже по внешности вполне солидных академических фолиантов. Явления, которые за ними стоят, называют иногда «консервативной реставрацией», иногда — «возвращением к нормальности», имея в виду буржуазный образ мышления и «незыблемые» нормы буржуазного бытия. Если же отбросить камуфляж этих туманных неологизмов, становится ясно, что реальными факторами для подобного рода утверждений, даже в малой степени не раскрывающих всей сложности и противоречивости явлений, определяющих общественный климат в странах капитализма сегодня, служат два важнейших момента: разочарование, вызванное неудачами антибуржуазного движения протеста 60-х годов, не имевшего четкой конструктивной программы, и заметное усиление реакционных, крайне правых и милитаристских тенденций во внешней и внутренней политике ведущих капиталистических держав — в ответ на упрочение позиций мира социализма, успехи антиимпериалистических, национально-освободительных движений, обострение классовых конфликтов в странах капитала.

Для подтверждения тезиса о «консервативной реставрации» буржуазные пропагандисты ссылаются, в частности, и на определенные

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 33, с. 25—26

тенденции развития западного кинематографа, пытаясь найти в них обоснование собственных реакционных воззрений. Говорят, например, что современный западный экран чуть ли не целиком отдал себя во власть приверженцев «закона и порядка», проповедуя идиллическую мелкобуржуазную мораль. В подобных выражениях современное итальянское кино характеризуется и в одной из статей из подборки в журнале «Эпока», упоминавшейся выше. Налицо, таким образом, желание усмотреть в развитии сегодняшнего киноискусства, в данном случае итальянского, тенденцию к отказу от социально-критического наследия недавнего прошлого, к воспеванию буржуазности, буржуазного духа как «спасителя мира и спокойствия». Но ведь одного желания мало... Итальянский кинематограф конца 70-х — начала 80-х годов, несмотря на отход некоторых его видных мастеров от социальной проблематики, наиболее значительными своими произведениями отнюдь не подкрепляет усиленно распространяемый буржуазными средствами массовой информации тезис о «втором пришествии» буржуа, жизнь буржуазного общества выглядит в них далеко не идиллически. Верно, что в современном итальянском кино, как, собственно, и в кинематографии любой другой страны капиталистического Запада, делается немало фильмов, в той или иной форме воспевающих буржуазные и мелкобуржуазные «ценности и идеалы», далекие от острых проблем буржуазного общества. Но это, как правило, банальные, часто грубо тенденциозные мелодрамы и комедии, коммерческие «полицейские ленты» и «нравоучительные истории», не поднимающиеся до уровня искусства. А вот назвать хотя бы два-три фильма известных художников, ставшие событием в кинематографе Италии, которые представляли бы буржуазное направление в национальном кино, попросту невозможно.

Отмеченное обстоятельство вовсе не означает, однако, что прямая критика буржуазных порядков есть главная отличительная черта современного итальянского киноискусства, состояние которого характеризует борьба сложнейших и разнонаправленных тенденций. Не составляет в этом смысле исключения и итальянский «политический фильм», яркое, но неоднородное по своей идеологической сути явление, о котором и у нас, и за рубежом написано немало. Общее для произведений «политического

«Маленький, маленький буржуа». режиссер Марио Моничелли

кино» — сознательная, открыто выраженная политическая установка авторов, но она бывает левой или правой, консервативной или радикальной и т. д. И все же, несмотря на его неоднородность, «политическое кино» Италии, наиболее плодотворное направление в национальном киноискусстве после неореализма, в лучших своих образцах составило оппозицию буржуазной «массовой культуре»: апология буржуазных взглядов и представлений не была свойственна картинам Дамиано Дамиани, Франческо Рози, Джулиано Монтальдо, Элио Петри и многих других режиссеров.

Свой наивысший подъем итальянский «политический фильм» пережил в конце 60-х — начале 70-х годов; его эволюция за полтора десятилетия еще ждет углубленного и всестороннего исследования. В наши дни в кино Италии чаще появляются ленты, создатели которых не обращаются к политической проблематике непосредственно, не воссоздают на экране конкретные политические события. Некоторые режиссеры имеют репутацию «неангажированных» художников или даже служителей «чистого искусства». Разумеется, эта «неангажированность» — понятие сугубо условное, что, кстати, хорошо понимают и многие итальянские кинематографисты.

Марио Моничелли, к примеру, так прямо и пишет: «Что означает «политическое кино»? Этим выражением часто злоупотребляют. Все фильмы являются политическими. Каким образом можно сделать фильм, который не был бы политическим?» И далее Моничелли проводит важную мысль, имеющую непосредственное отношение к предмету нашего разговора. «Вообще, для режиссера, — пишет он, имея в виду западных кинематографистов, — совсем не трудно сделать фильм о буржуазии. Обычно режиссеры в большей или меньшей степени сами являются детьми буржуазии. И даже если они хотят в своих фильмах потрясти ее до основания, сбросить с себя ее оковы, они все равно остаются буржуа до мозга костей».

Конечно, в этом высказывании много излишней категоричности и прямолинейности, но в нем верно подмечено и то вполне реальное обстоятельство, что часто, даже очень часто западный режиссер, действительно не задаваясь сознательной политической целью, рисует портрет буржуазии как бы изнутри, но силой своего мастерства высвечивает такие ракурсы, которые не только диссонируют с рекламными панно буржуазных апологетов, но попросту не оставляют от них камня на камне. И тогда на экране возникает картина разорванного, болезненно кризисного, подчас смешного, подчас страшного буржуазного сознания. И общим знаменателем здесь оказываются вовсе не пресловутые буржуазные «ценности и идеалы», верой и правдой служившие новому классу в период его восхождения к власти, а всего лишь их жалкое подобие, измельчавшее и потускневшее. Да и может ли быть иначе! Ведь еще с конца XIX века, со вступления капитализма в империалистическую стадию, буржуазия, как писал Ленин, «из подымающегося и передового класса стала опускающимся, упадочным, внутренне-мертвым, реакционным» [2].

Сегодня наблюдается дальнейшее углубление этого исторически необратимого процесса.

Отсюда в значительной мере критические, разоблачительные обертоны, возникающие в той картине буржуазного сознания, что вырисовывается и в ряде итальянских фильмов последнего времени, хотя авторы их, быть может, и не имели в виду разоблачительных целей. Пусть подобная критика однобока, не отличается последовательностью и глубиной, пусть она далеко не всегда ставит правильный диагноз болезни, истощающей современный капитализм, — она, тем не менее, заслуживает пристального внимания как один из характерных симптомов и проявлений обостряющегося кризиса, поразившего буржуазный мир, буржуазный дух, буржуазную культуру.

Пожалуй, едва ли не самое важное здесь для нас — процесс саморазоблачения буржуа, самораскрытия уродливости и неустойчивости его внутреннего мира, его двуличия и лицемерия, разрыва между благообразной личиной и жестоким, лишенным нравственных устоев нутром, готовым прорваться наружу, как толь-

---

[2] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 26, с. 145—146.

ко представится случай. Таким образом, мы становимся свидетелями духовного, морального кризиса, разложения и распада буржуазного сознания, увиденного как бы изнутри.

Мифологические в своей обобщенности Джекил и Хайд буржуазной души выродились в две гримасы мелкобуржуазной души в фильме Марио Моничелли «Маленький, маленький буржуа» (1977), снятом по роману Винченцо Черами, ученика и помощника Пазолини. Заглавную роль в нем исполняет известнейший итальянский актер комедийного амплуа Альберто Сорди, и уже одно это обстоятельство должно, кажется, вызвать вполне определенные ассоциации еще до просмотра ленты. «Всякий раз, когда Альберто Сорди перевоплощается в нового персонажа, за ним следит вся Италия, чтобы установить свой диагноз и получить урок...» — не без оснований замечает критик Лоренцо Коделли во французском журнале «Позитив». В самом деле, персонажи Сорди, которые на первых порах воспринимаются как курьезные маски, по существу глубоко укоренены в самой итальянской действительности. В этом сила типологизации, достигаемой незаурядным мастерством артиста.

«Маленький, маленький буржуа» Моничелли буквально «скроен» по Сорди. Сам Моничелли — большой мастер жанра, получившего название «комедия по-итальянски», в центре которого образ среднего обывателя, мещанина, мелкого буржуа. Богатство деталей высвечивает в «комедии по-итальянски» этот образ с разных, подчас неожиданных сторон.

«Средний итальянец итальянской «комедии нравов» (а «комедия по-итальянски» — это по преимуществу «комедия нравов». — *Л. М.*), — пишут в журнале «Чинефорум» критики Туллио Мазони и Паоло Векки, — это такой же ключевой образ... как понятие «народ» в неореализме... Герой «комедии нравов» колеблется между двумя социальными слоями — мелкой буржуазией и люмпен-пролетраиатом». Отвечает этой характеристике и социальный статус центрального персонажа фильма Моничелли, названного итальянской критикой «леденящим душу исследованием внутреннего мира мелкого буржуа».

Участие Сорди как ведущего исполнителя в «Маленьком, маленьком буржуа» еще вовсе не означает, что мы имеем дело с комедией в полном смысле слова. Напротив, зритель ленты постоянно — чем дальше, тем больше — будет ощущать углубляющийся разрыв между привычной комедийной маской актера и проступающими сквозь нее приметами трагедии. Моничелли заявил по этому поводу: «Я поставил с ног на голову обычную для меня операцию, когда драматический актер берется на комическую роль... На этот раз я взял большого комического актера высокого класса и доверил ему роль не только драматическую, но и трагически мрачную, как того требовал образ...»

Герой ленты — Джованни Вивальди, бухгалтер, работающий в одном из столичных министерств, вся обстановка которого и царящие в нем нравы вызывает в памяти «Процесс» Кафки: здесь торжествует бессмысленная бюрократия, а Вивальди — часть ее механизма. Ему перевалило за пятьдесят, и он гордится итогом, с которым пришел к этому рубежу, сумев обзавестись всем, что, по его понятиям, составляет необходимый престижный ассортимент для человека его возраста и положения. В семье Вивальди не бог весть какой, но все же вполне надежный достаток, и не так уж важен его карликовый масштаб: крохотный автомобиль, мещанская квартирка, лачуга на берегу небольшого пруда, жалкое подобие загородного дома, куда он с сыном выезжает по выходным дням, «как все»...

Джованни Вивальди — самый что ни на есть типичный средний итальянец, государственный служащий и обыватель; его личность вконец раздавлена за многие годы прилежного и усердного участия в работе той самой бюрократической машины, перед которой он всегда испытывал трепет и смирение. В первой половине фильма жизнь Джованни, пустая, бессмысленная, лишенная настоящих радостей, вызывает жалость и сострадание. На экране — сгущенный до гротеска образ мещанина, будничного среднего человечка, вкусы и привычки которого целиком сформированы мелкобуржуазным окружением, образ типичного представителя «молчаливого большинства», чья семья, как и он сам, вот уже на протяжении долгих лет

блаженно погружена в пространство телевизионного манипулирования.

И все же самое страшное и чудовищное — не скудость человеческих качеств этой натуры, а то, что даже в своей малости они представляют собой лишь убогую лакейскую маску, которая не задержится на физиономии персонажа Сорди дольше, чем это нужно ему по службе. Даже та истинно человеческая нить, что, казалось бы, соединяет бухгалтера с остальным человечеством, — привязанность к сыну, — даже она всего лишь воплощает его стремление к продолжению «своего» рода, сохранению «своей» крови.

В семейной жизни Джованни прочитывается отражение тех же иерархических и лишенных человеческой теплоты отношений, которые царят в его министерстве. Здесь социологически точно распределены все роли: Джованни — «отец-хозяин», Амалия — «жена-мать-прислуга», Марио — «продолжение» отца. Попытка «выйти из роли» никому и в голову не приходит...

В эпидозах вне министерства проявляется «многодушие» Джованни: он один на службе, на улице — другой, у себя дома — третий. Приниженный и раздавленный на работе, пресмыкающийся перед начальством, в семье он превращается в мелочного тирана, по каждому поводу и без оного терроризирующего жену, методично вбивающего в голову сына свою систему ценностей и не желающего слышать от него каких бы то ни было возражений.

Но, несмотря на все «уроки», сын Марио не дотягивает до зеркального отражения своего родителя. Он бессловесен, способен лишь подчиняться. У него нет даже тех трех личин, которыми обладает Джованни. Пока что нет...

В семье Джованни установилась атмосфера скрытого насилия, то и дело прорывающегося наружу. Только в подобных случаях бухгалтер уже не жертва, как у себя на работе, а самозабвенно играющий эту роль палач. Свой комплекс неполноценности, который, несмотря на все самодовольство, он все же смутно ощущает, Джованни компенсирует возможностью повелевать в пределах подвластной ему «микродержавы». ...Вот отдохнувший, в хорошем настроении, он с сыном возвращается домой после рыбалки. Амалия, жена и мать, она же — прислуга, смотрит какой-то телефильм, но телевизор немедленно переключается на футбол, и женщина безропотно бредет на кухню. Она и не подумает протестовать...

...Другая ситуация, позволяющая Джованни Вивальди чуть-чуть «самоутвердиться», — утренняя поездка к месту службы в маленьком старом автомобильчике. Куда девалась его приниженность и застенчивость? Весь его путь в министерство — это серия скандальных стычек с такими же, как он, мелкими буржуа, тоже спешащими на службу. Но, изливая потоки ругани и готовый раздавать тумаки направо и налево, Джованни на самом деле уже внутренне настроился на то, чтобы через десяток минут холуйски склониться перед начальством. Его агрессивность на улице — тоже особого рода компенсация за приниженность на работе...

Мотив насилия врывается в фильм еще до того, как произойдут все главные события. Картина и начинается с характерного эпизода, сразу же проясняющего нрав героя. В один из выходных дней Джованни с сыном рыбачат неподалеку от своей загородной лачуги. Чувство идиллличности не будет для них нарушено ни убожеством пристанища, ни захламленностью окрестностей пруда, возвышенно именуемого «озером». Но вот возбужденный радостью от улова Джованни, чтобы справиться с трепыхающейся на земле рыбой, хватает камень и остервенело колотит ее по голове, — до тех пор, пока не превратит в бесформенную массу.

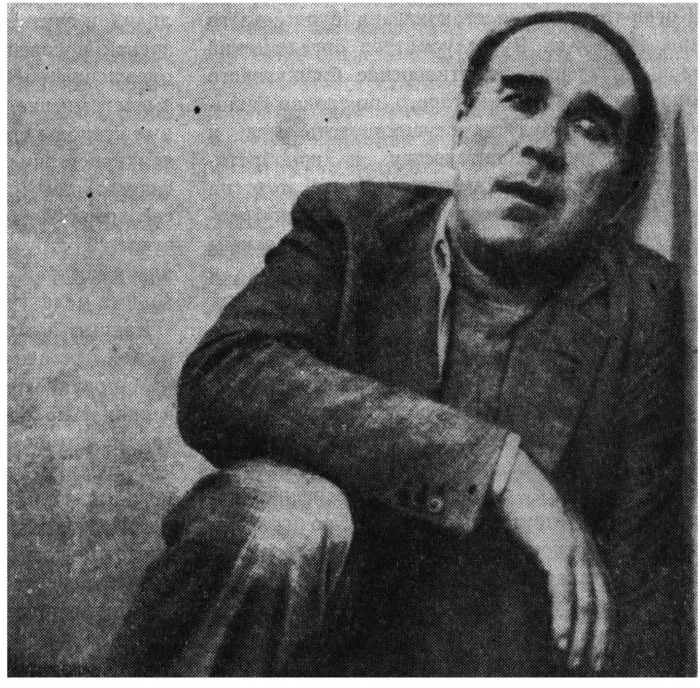
Этот эпизод выступает в картине своеобразным прологом, увертюрой к грустной и одновременно страшной истории мелкого римского чиновника, главной и единственной эгоистической страстью которого был его сын. Сокровенная мечта Джованни, смысл его жизни в том, чтобы Марио стал таким же, как он, чиновником министерства и повторил шаг за шагом судьбу отца. Своей влюбленностью в сына, туповатого малого, Джованни напоминает героиню фильма Висконти «Самая красивая». В своих мечтах он видит Марио красивым, умным, будущим блестящим бухгалтером крупного министерства. И чтобы обеспечить такое будущее сыну, Вивальди готов заложить душу...

Чтобы заполучить блат и с его помощью раздобыть экзаменационные билеты для Марио, Джованни становится членом масонской ложи, где коротают время скучающие, кое-как заполняющие пустоту своей жизни чиновники. Сцена посвящения Джованни в масоны решена, как гротескный фрас. Наверное, он один, дрожащий от страха и неизвестности в обстановке всеобщей скуки и безразличия, всерьез относится к костюмированному обряду. Когда же церемония завершена и нового члена ложи представляют остальным «братьям», оказывается, что это все его же сослуживцы.

Наконец-то наступает день приемных экзаменов в бухгалтерском училище. Джованни торжественно провожает сына, и вдруг — случай — они оказываются рядом с банком во время попытки его ограбления. Марио падает мертвым, сраженный шальной пулей.

Это трагическое событие становится переломным в судьбе Джованни. Он потерял сына, его жену Амалию разбивает паралич после того, как она видит по телевидению заснятое телерепортером убийство Марио. Джованни часто является в полицейский участок, пытаясь опознать преступника, которого успел заметить в момент ограбления: случайная пуля этого бандита и убила Марио. Джованни ухаживает за беспомощной женой, навещает могилу сына, вернее, не могилу, а крошечную табличку под потолком общественного колумбария, точь-в-точь такую же, как и сотни других рядом. Сцена в колумбарии — одна из самых сильных в фильме: помещение напоминает ад, в тесноте и духоте которого мечутся отсветы лампад, со всех сторон слышны стенания и плач родственников умерших; люди толкают друг друга, задирают головы к урнам своих близких...

Но вот после многих безуспешных опознаний Джованни обнаруживает убийцу своего сына. Однако он не спешит сообщить об этом полицейским. На своей маленькой машине он сам долго преследует парня, сверстника покойного Марио, в конце концов настигает его и



«Прыжок в пустоту», режиссер Марко Беллоккио

оглушает, затем привозит в лачугу на берегу озера, где он когда-то отдыхал вместе с сыном. Там, привязав парня к поломанному стулу, он в течение многих дней будет садистски мучить свою жертву, глумиться, наслаждаясь ее страданиями. На один из таких «сеансов» Джованни привезет даже парализованную жену...

Через некоторое время парень умрет от истощения и мучений. Умрет и Амалия, как-то раз не проснувшись утром. Джованни остается один. Он выйдет на пенсию и целыми днями будет бесцельно бродить по скверикам, отдыхая на скамейках. Кажется, такие прогулки и заполнят конец его жизни... Но однажды на улице Джованни толкнет нагловатого вида молодчик, к тому же не соизволивший извиниться. В следующем кадре — ничего не подозревающий обидчик идет по тротуару, а чуть поодаль за ним медленно движется автомобиль. За рулем — Джованни, его взгляд снова, как тогда, в лачуге, стал холодным и жестоким. Он осторожно и методично выслеживает новую и, судя по всему, не последнюю жертву...

Когда-то, на заре становления буржуазного мира, Жан-Жак Руссо усмотрел органический порок, внутреннее противоречие буржуазного сознания, в глубинах которого, по словам философа, всегда будут сосуществовать тяга к безудержному накопительству и приобретательству, готовность действовать для этого на свой страх и риск, с одной стороны, и внутреннее смирение, подчиненность навязываемым извне нормам социального правопорядка и послушания, с другой. А сегодня Моничелли показал нам последнее измельчание и деградацию этого противоречия, его вырождение в симбиоз пресмыкательства и жестокости.

Художник высвечивает уродство души своего «маленького, маленького буржуа», снедаемого комплексом садомазохизма. В образе Джованни раскрываются полнейшая внутренняя неустойчивость, отсутствие каких бы то ни было нравственных норм и принципов. И в этом — социальная правда образа, его типичность.

Моничелли утверждает, что он изобразил асоциального персонажа, выламывающегося из привычной канвы и распорядка буржуазного образа жизни. С этим трудно согласиться. Джованни Вивальди — именно социальный персонаж, социальный в том смысле, что он типичен для породившего его общества. Более того: «Сентиментальный, каким он является в отношениях сначала с сыном, а потом с парализованной женой, предрасположенный к компромиссу с теми, кто обладает властью, маленький буржуа в фильме Моничелли может стать социальной базой реакционного режима», — справедливо писал журнал «Чинефорум».

Тема «нормальности» внешних проявлений буржуазного сознания и чудовищности скрытых в нем интенций получает развитие и в картине Марко Беллоккио «Прыжок в пустоту» (1979).

«Прыжок в пустоту» — семейная драма, обладающая очевидной проблемной, тематической связью с социальной трагикомедией «Маленький, маленький буржуа». Герой фильма — опять-таки «средний итальянец», столь же двоедушный в роли палача и жертвы, как и персонаж Сорди. Итальянский критик Лоренцо Пеллиццари считает «Прыжок в пустоту» наиболее зрелой и совершенной в кинематографическом отношении работой Беллоккио и далее высказывает мнение, что этот фильм открывает новые стороны его режиссерского искусства, причем новое заключается не только в возросшем формальном мастерстве, в смелом смешении сверхреального и фантастического в единой стилевой структуре, а и в особом проникновении в «секреты человеческой психики и социальных механизмов».

Какими же предстают эти «секреты человеческой психики» на экране?

Мировую известность Беллоккио принес его фильм 1965 года «Кулаки в кармане», в котором зритель становился свидетелем разрушения средней итальянской семьи, осуществляемого изнутри, одним из ее членов — эпилептиком Алессандро, которому режиссер придал много личного. Потаенное автобиографическое начало присутствует и в «Прыжке в пустоту».

Титры картины идут на фоне старой фотографии — группового снимка школьников, среди которых находятся и герои фильма. Но

на экране мы увидим их постаревшими, уже в наши дни. Однако фотографии, как и видения из детства, часто будут возникать по ходу действия ленты. Детские впечатления, когда закладываются основы характера и формируется сознание человека, многое разъясняют в судьбах героев фильма.

Мауро Понтичелли (в исполнении известного французского актера Мишеля Пикколи), главный персонаж картины, — преуспевающий римский адвокат. Он, как и Джованни Вивальди из «Маленького, маленького буржуа», достиг среднего возраста и живет вместе со своей сестрой Мартой (Анук Эме) в родительской квартире, доставшейся по наследству. Многочисленные братья Марты и Мауро давно переженились, обзавелись семьями, а они всю жизнь прожили вдвоем. Марта целиком посвятила себя брату, превратившись и в хозяйку дома, и в подобие прислуги.

Тягостная обстановка дома Понтичелли, его гнетущая атмосфера, постоянно затемненные комнаты, разговаривающая сама с собой Марта — все свидетельствует о затерянности, одиночестве и взаимном отчуждении людей, которые здесь живут. У Марты — регулярно повторяющиеся неврозы и депрессии; она с горечью ощущает, что, пожертвовав собой ради брата, она не обрела ни дружбы, ни любви, что жизнь прожита ею в пустоте. А Мауро, привыкший ощущать себя центром окружающего его мирка, постепенно начинает тяготиться состоянием сестры, понимая, что в его крохотной «вселенной» не все благополучно. Крайний эгоцентризм и отчужденность от всего и вся характеризуют сознание этого мелкого буржуа, более всего озабоченного тем, чтобы никаких перемен вокруг не происходило.

Ведь и вся жизнь Мауро являет собой чреду традиционно установленных церемоний: работа, еда, отдых. Малейшее отклонение от заведенного порядка — ребенок служанки, играющий в мяч в его доме, рубашки, выстиранные не Мартой, а кем-то другим, — даже такие мелочи выбивают Мауро из колеи. Жизнь в его представлениях отождествляется с коллекцией тщательно расставленных по местам безделушек, которые он собирает с детства и никому не позволяет трогать.

Столь же ревностно оберегает он и свое право распоряжаться делами подвластного ему «микрокосма» — согласно раз и навсегда принятым правилам! Все в доме находится под его контролем, начиная с таких мелочей, как система сигнализации и телефон. Он без малейших отклонений исполняет ту «добропорядочную» роль, к которой еще с детства был подготовлен буржуазным окружением и которую отшлифовал до совершенства. Это роль, вроде бы, не наступательная, не агрессивная, а, скорее, охранительная, даже оборонительная. Речь в данном случае идет о защите своего статуса (он при любых обстоятельствах должен оставаться незыблемым), своей собственности и буржуазного достоинства, приличий, а в конечном счете — всего набора ценностей своего класса. В сознании Мауро Понтичелли и в его образе жизни, как в капле воды, отражаются косность, консерватизм современной буржуазии, ее социальной роли, ее неприятия каких бы то ни было перемен, потенциально угрожающих что-то нарушить в системе буржуазного мироздания. Но при этом устремления Мауро, возможно, незаметно для него самого, превратились в самоцель, принимая форму маниакальной страсти на грани безумия.

Действительно, все заботы Мауро сводятся лишь к тому, чтобы весь четко отлаженный механизм его взаимоотношений с окружающим миром действовал без сбоев, по издавна заведенному порядку. Малейшие отклонения от него, пусть даже частные, ничуть не нарушающие общего «статус-кво», будоражат сознание Мауро, грозят чуть ли не помешательством. И не случайно мотив безумия пунктиром проходит через весь фильм: постоянные неврозы расшатывают психику Марты; события ленты перемежаются таинственными, призрачными видениями из детства персонажей, внушающими безотчетную тревогу, есть в них что-то болезненное, отклоняющееся от нормы, а в одном из таких эпизодов маленький Мауро вместе с братьями стоит у постели старшего брата, душевнобольного, отказываю-

щегося принимать лекарство; раздумывая, как поступить с сестрой, общество которой отныне тяготит его, Мауро предлагает на семейном совете поместить Марту в психиатрическую лечебницу...

«Счастливый» случай неожиданно вносит решительные перемены в жизнь Мауро и Марты. Ведя очередное дело, Понтичелли знакомится с актером уличного театра, бывшим студентом, человеком с сомнительным прошлым — Джованни Скиаболой. Скиабола обвиняется в том, что склонил свою любовницу к самоубийству. Решив отделаться от Марты, Мауро пытается сделать Скиаболу орудием своего замысла.

Но происходит непредвиденное. Познакомившись с Джованни, Марта вскоре поняла, что он нравится ей по-настоящему, что ей импонирует независимость Скиаболы, та свобода, с какой он распоряжается собой и своим крохотным театриком. Встреча с Скиаболой становится роковой не для Марты, как, было, задумал Мауро, а для него самого. Теперь, когда Марта сблизилась с Джованни, Мауро утратил свою абсолютную власть над сестрой и своим домом. Но этот диссонанс, ворвавшийся в его мирок, для него равносилен катастрофе, прыжку в пустоту, который он и совершает на самом деле, когда Марта уезжает к морю, — выбрасывается из окна...

Беллоккио как бы говорит зрителю, что безумна не Марта, измученная одиночеством, тоскующая по естественным человеческим отношениям, жаждущая общения, теплоты, понимания со стороны окружающих, а Мауро, человек, живущий в искусственно созданной и тщательно культивируемой атмосфере самоизоляции, не желающий никаких внешних контактов, кроме тех, что необходимы для поддержания единственно приемлемого для него образа жизни, который он желает сохранить любой ценой. Хотя под маской благополучного буржуа мы и не сразу распознаем приметы безумия. «Безумие, истинное и трагическое, — пишет в этой связи критик Лоренцо Пеллицари, — всегда заурядно. Оно проявляет себя в повседневности, в мелких маниях, странностях и нетерпимостях, в отношениях, основанных на молчаливом согласии и лишенных живого начала, в превышении власти по мелочам в отношении тех, кто стоит ниже, и в смирении в большом, в придирчивости, в порядке, возведенном в идеал, в навязчивых идеях и чувстве отвращения... Это «безумие», безобидное и безвредное, прячется... до поры, до времени, покуда не взорвется, не вырвется наружу. Его питает внутренняя напряженность, подавленность, убожество повседневного существования».

Здесь много верного, хотя это суждение и вряд ли может прояснить в фильме Беллоккио все, что как раз нуждается в дополнительных разъяснениях. Социальный диагноз здесь явно отодвинут на второй план. Психическое расстройство, безумие, поразившее Мауро, можно истолковать и как следствие биологических, наследственных причин (вспомним его душевнобольного брата), но не в этом, собственно, главное. В фильме «Прыжок в пустоту» унаследованное Марио безумие становится причиной его смерти, которая толкуется расширительно — как гибель наследника буржуазной династии, хранителя буржуазных ценностей. И вся история Мауро Понтичелли воспринимается как иносказание, как «модель», дающая представление о развитии саморазрушительных процессов, подтачивающих буржуазное общество, уже неспособное выдвинуть какую-либо программу позитивных социальных перемен, по-настоящему озабоченное лишь единственной — исторически недостижимой — целью: бесконечно продлить свое существование.

Тема саморазрушения буржуазного мира находит свое выражение и в фильме Федерико Феллини «Репетиция оркестра», снятого для телевидения в 1979 году и вызвавшего поток разноречивых откликов. «Репетиция оркестра», действительно, допускает различные толкования; на наш взгляд, ее следует воспринимать как сложную, но в целом довольно точную аллегорию драматически накаленной, шаткой и взрывоопасной ситуации, сложившейся сегодня в итальянском обществе.

Феллини неоднократно заявлял, что не придает большого значения этой своей ленте, за-

вершенной всего за две недели, во время неожиданного простоя на съемках «Города женщин», «Репетиция оркестра», по его словам, посвящена «тайне рождения музыки». «Я пытался рассказать об одной репетиции оркестра, — говорит режиссер, — а что такое репетиция оркестра, если не попытка разобщенных, непохожих друг на друга людей создать под руководством другого человека утопию, то есть воплотить наиболее совершенным образом чужой замысел». Но почему же тогда премьера картины с такой чисто «эстетической» программой была превращена в политическую акцию, в которой принял участие и президент Италии?

Конечно, как и все фильмы Феллини, «Репетиция оркестра» включает определенные автобиографические мотивы. Сам режиссер говорил, что, присутствуя на репетициях оркестра, он каждый раз бывает очарован тем, как совершенно разные люди вдруг оказываются способными достичь чудесной музыкальной гармонии. К тому же разве и сам он не похож на дирижера огромного «оркестра», каким является киносъемочный коллектив? И все же Феллини, который часто любит лукавить на страницах газет и журналов, целиком доверять нельзя; во всяком случае понимать его буквально не стоит...

«Репетиция оркестра» — это фильм-притча, а притча всегда многозначна. В данном случае итальянские зрители восприняли новое произведение режиссера прежде всего как притчу политическую, поскольку на первый план здесь выдвинулся аллегорически обобщенный образ, символ Италии сегодняшнего дня, переживающей весьма нелегкий момент своей истории, когда разгул терроризма создает реальную угрозу реакционного переворота в стране и препятствует борьбе широких народных масс за демократию. Надо сказать, что в фильме этот символ итальянского общества вырисовывается сквозь призму противоречивого буржуазного сознания — со всеми присущими ему эксцессами.

Перед нами групповой портрет людей, совершенно непохожих один на другого, как и инструменты, на которых они играют. Это целая галерея образов, причем каждый музыкальный инструмент таинственным образом влияет на характер его владельца. Музыканты собираются в старой, давно не действующей и превращенной в концертный зал церкви на очередную репетицию. Они злятся — как бы и на самих себя, и друг на друга, чем-то возмущаются. Каждый из них слышит только себя самого. Флейтистка говорит о «музыкальном безумии» как о данной свыше благодати. Виолончелист требует, чтобы именно его инструмент всегда считался главным. Пианистка превозносит «королевский нрав» рояля. Первая скрипка спорит с осталь-

«Репетиция оркестра» режиссер Федерико Феллини

ными, отстаивая приоритет своего инструмента. Арфистка признается, что впервые увидела арфу во сне...

Мастерское раскрытие характеров музыкантов во время репетиции вновь демонстрирует великий дар Феллини самому удивляться и удивлять других увиденным им. Но, быть может, гораздо важнее то, что в «портрете оркестра» итальянские зрители с тревожным чувством узнают самих себя, сегодняшнюю Италию, общество, раздираемое непримиримыми противоречиями, социальными конфликтами, страдающее от экономических неурядиц, общество, в котором происходит острейшая политическая, классовая борьба. Иное дело, что вполне реальные и злободневные общественные проблемы приняли в «Репетиции оркестра» некое шутовское обличье. Ну разве можно всерьез относиться к требованиям неорганизованного скопища лентяев, себялюбцев и неврастеников, сумбурно и сварливо настаивающих на соблюдении профсоюзных соглашений, на необходимости улучшить условия работы?! Не стоит, однако, забывать, что это как раз те требования, те вопросы, которые остро стоят сегодня в повестке дня борьбы за демократию и права трудящихся в Италии...

Кроме музыкантов, в «Репетиции оркестра» присутствуют еще четыре персонажа — дирижер (как видно, приглашенный: он говорит с заметным немецким акцентом), старичок — переписчик нот, профсоюзный деятель и администратор. Старичок не без грусти вспоминает прошлые порядки: «Разве в былые времена с постоянным дирижером позволили бы господа музыканты шутить? Какие смены? Какое расписание? Да раньше, если надо было, они репетировали всю ночь!» Еще более определенно высказывает свое раздражение дирижер: «Я чувствую себя мастеровым, который должен раздавать подзатыльники. Но сегодня это уже невозможно из-за глупых и бессмысленных законов». Под «глупыми и бессмысленными законами» он, видимо, имеет в виду действующее в Италии трудовое законодательство, коллективные договоры предпринимателей с профсоюзами, несколько ограничивающие капиталистическую эксплуатацию...

Дирижер встает за пульт. Репетиция начинается. Однако музыканты никак не могут, да, похоже, и не хотят «войти в форму», собраться, сосредоточиться. Дирижер старается их уговорить, просит быть старательнее, серьезнее, увещевает, пряча свой гнев. Но чем сдержаннее и снисходительнее он себя ведет, тем больше распоясываются музыканты, открыто выказывая человеку за пультом свое пренебрежение. Кто-то жует бутерброд, кто-то покуривает, какая-то парочка флиртует. А вскоре музыканты и вовсе покидают место репетиции: они спешат в бар на выторгованный ими внеочередной перерыв. Картина всеобщего разброда, беспорядка и хаоса, гротескные фигуры оркестрантов, профсоюзного лидера, администратора оркестра и, наконец, самого дирижера, тоже изображенного с изрядной долей иронии, раздосадованного безуспешными попытками «собрать» оркестр, — все это воспринимается как метафора современного итальянского общества. Причем фарсовая окраска метафоры отнюдь не затушевывает серьезность ее внутреннего содержания.

Вторая часть фильма — история бунта музыкантов и его усмирения. В баре, сизом от сигаретного дыма, бездельничают уже успевшие отдохнуть знакомые нам персонажи. А за стенами старой церкви все явственнее слышны какие-то странные, тревожные звуки, сигналы, как бы предвещающие катастрофу. Тяжелый, низкий гул напоминает отдаленные громовые раскаты... Неожиданно воцаряется полутьма. Все возвращаются в зал, но репетиция не может возобновиться: музыканты начинают кричать, бесноваться, осыпают дирижера оскорблениями. Кто-то выкрикивает непристойности, на стенах появляются лозунги, напоминающие те, что писали на стенах домов экстремистски настроенные участники молодежного бунта 60-х годов. Портреты великих музыкантов прошлого заляпываются грязью. Оркестранты скандируют: «Мы — оркестр террора! Долой дирижера!» Под роялем пианистка с виолончелистом, уже не таясь, сжимают друг друга в объятиях. Один из музыкантов, с безумным блеском в глазах дико озираясь по сторонам, начинает палить в воздух из пистолета.

Откуда-то вытаскивают огромный метроном, которым музыканты решили заменить дирижера. Но вскоре свергают с дирижерского пьедестала и метроном. Темп происходящего все более ускоряется, становится лихорадочным. Тревожный грохот снаружи нарастает. И вот уже весь зал сотрясается под действием каких-то неведомых и мощных сил. По потолку и стенам бегут трещины — и в стенном проломе возникает в клубах пыли гигантский шар, тяжелое ядро, вращающееся вокруг своей оси. Такими ядрами строители разрушают дома, подлежащие сносу...

В груде обломков лежит бездыханное тело арфистки. Ужас охватывает музыкантов. Но в этот момент всеобщего замешательства, чреватого гибельной паникой, слово берет дирижер: «Я здесь, с вами! Вы здесь, со мной! Инструменты у нас в руках. Нас спасут ноты!» В полуразрушенной церкви возобновляется репетиция. Теперь все играют старательно. Но дирижер все еще недоволен, он начинает властно выкрикивать команды, постепенно сбиваясь на немецкий. Музыка звучит все стройнее, достигая, наконец, гармонии. И тогда дирижер с пафосом произносит: «Начнем все сначала».

Да, в фильме явно просматриваются аналогии с явлениями современной итальянской действительности. Однако при этом многое как бы вынесено за скобки, недоговорено. В сущности, так и остается неясным, против ч е г о протестуют музыканты, в ч е м причины их внезапного бунта. С одинаковой легкостью переходят они от тоскливой апатии к «мятежу», а затем — к смирению. Служители муз, они, тем не менее, напоминают нам и Джованни из «Маленького, маленького буржуа», и Мауро Понтичелли из «Прыжка в пустоту»; во всяком случае, в разорванном, неустойчивом сознании персонажей всех трех фильмов, включая «Репетицию оркестра», угадывается много общего — болезненного, отклоняющегося от нормы, противоречащего здравому смыслу.

«Репетиция оркестра», как уже отмечалось выше, вызвала различные, подчас совершенно противоположные, толкования в итальянской критике; по-разному комментировали картину и советские киноведы. Фильм действительно допускает множество точек зрения. В свою очередь, нам хотелось бы предложить свою оценку политической притчи Феллини.

Несостоятельными представляются попытки усмотреть в «Репетиции оркестра» выражения консерватизма режиссера (такого мнения придерживается, в частности, итальянский критик Джорджи Ринальди), тем более — тоску по «сильной личности» или намерение показать, будто всякий протест против авторитета официальных властей в буржуазном обществе лишен смысла и заранее обречен на провал. Федерико Феллини, независимо от противоречивости и нечеткости его философских и политических взглядов, имеет прочную репутацию художника-гуманиста, сформировавшегося под непосредственным влиянием идей итальянского неорелизма, наиболее демократического и социально активного направления в киноискусстве послевоенной Италии. Создателя «Рима» и «Амаркорда», фильмов, в которых с неодинаковой силой, но неизменно отчетливо звучат антифашистские мотивы, трудно заподозрить в симпатиях к диктатуре как спасительному средству, способному изменить к лучшему нынешнее кризисное положение в итальянском обществе.

На наш взгляд, «Репетиция оркестра» свидетельствует о другом — о смятенности и тревоге художника, который, констатируя факт общественного неблагополучия, выявляя его реальные признаки, высказывает свою озабоченность возможным дальнейшим развитием событий. Его страшит, что в ситуации, сложившейся в Италии наших дней, установление «сильной власти» может кому-то показаться приемлемым средством пресечения разрушительных процессов, сотрясающих общество этой капиталистической страны, в которой общий кризис капитализма как системы принял особые формы, не исключающие возможность краха буржуазной демократии в результате реакционного переворота. Известные политические события в Италии наших дней дают вполне конкретные основания для такого рода озабоченности.

Феллини не предлагает рецептов и не дает готовых ответов на вопросы, которые тревожат не только его одного. Он ставит вопросы, предостерегая зрителя и размышляя вместе с ним; как это часто бывает у Феллини, он многого не договаривает, но его причудливые мистификации имеют своей целью не обман, а попытку показать реальную картину чреватой катастрофой дисгармонии буржуазного общества.

Если у Федерико Феллини ситуация неустойчивости современного буржуазного мира представлена в аллегории «распадающегося» оркестра, коллектива людей, в определенный момент оказавшихся неспособными достичь той цели, ради которой они собрались вместе, то у Дино Ризи в фильме «Дорогой папа» (1979) аналогичная ситуация спроецирована на внешне благополучную семью крупного буржуа.

Главное действующее лицо «Дорогого папы», Альбино Милоцца (в исполнении талантливого итальянского актера Витторио Гассмана), — это не мелкий служащий вроде Джованни Вивальди из «Маленького, маленького буржуа» или средней руки адвокат, отпрыск буржуазного семейства, вроде Мауро Понтичелли из «Прыжка в пустоту». Милоцца — делец международного масштаба, он из тех «титанов» частнокапиталистического предпринимательства, которых с упоением возвеличивает на своих страницах журнал «Эпока». И если бы логика жизни отвечала логике рекламных историй, что выдаются буржуазными пропагандистами за чистую правду, фильм, наверное, познакомил бы нас с человеком исключительных достоинств, благополучным во всех отношениях, идеальным «отцом семейства» во всяком случае. Однако картина поведает совсем о другом!..

Впрочем, у Альбино Милоцца до поры до времени никаких серьезных проблем в жизни и впрямь не возникает. Как и герой другого известного фильма Ризи — «Трудная жизнь», — Милоцца в свое время участвовал в Сопротивлении, был партизаном. Он любит об этом вспоминать в минуту доброго расположения духа. Но, в отличие от персонажа «Трудной жизни», Милоцца — баловень судьбы; он, как видно, чудовищно разбогател в годы «экономического бума», сделался крупным финансовым воротилой. «Экономический бум» давно кончился, но Милоцца сумел сохранить свое богатство, и сегодняшнее трудное экономическое положение страны его не слишком волнует, хотя он и заметит однажды: «В том, что дела в Италии сейчас идут не так хорошо, не только моя вина». Развивать эту мысль он, разумеется, не станет: она ему попросту неинтересна. Ведь сам Альбино Милоцца имеет, кажется, все, чего только может пожелать буржуа, — дом с бассейном на Аппиевой дороге, виллу в Швейцарии, собственный самолет, «роллс-ройс» с ливрейным шофером; его принимает президент республики...

Правда, в семье магната далеко не все в порядке: жена Альбино, постоянно живущая в Швейцарии, периодически симулирует самоубийство, желая таким способом пробудить к себе интерес со стороны мужа, давно к ней охладевшего; дочь убежала из дому и живет в какой-то сельской коммуне для бывших наркоманов, с сыном Марко, студентом университета, «дорогой папа» видится редко. Почти все его время поглощает бизнес.

В начале фильма мы присутствуем на совещании директоров многонациональной корпорации в Риме. Слово имеет итальянский представитель — Альбино Милоцца. Как не похож он на безликих и скучных дельцов! Вознесясь на вершину международной деловой жизни, он все равно остается темпераментным итальянцем, красивым и обаятельным, несмотря на возраст, которого ни он, ни окружающие словно не замечают. Кажется, вот он, человек, «сделавший самого себя» в обществе «равных возможностей» и при этом вроде бы не иссушивший своей души, личность едва ли не гармоничная, достойная подражания. Однако Ризи, показав Альбино вполне привлекательным внешне, с выводами не торопится...

Заметим, что Альбино Милоцца — бизнесмен новой, можно даже сказать, новейшей формации, что подтверждает и содержание его речи на упомянутом деловом совещании. Хорошо улавливая веяния времени, он ратует за расширение деятельности транснациональ-

ных корпораций и получает поддержку собравшихся; его предложение по слиянию ряда итальянских фирм с целью установления более тесных связей национального капитала с международным вызывает бурю аплодисментов. По окончании совещания Альбино, с необычайной легкостью переходя с одного языка на другой, увлекает всех на банкет, предлагая отведать спагетти. А сам уже спешит к ожидающей его машине...

Вдруг — небольшая заминка: кто-то хватает его за рукав. Оказывается, это старый товарищ Альбино, с которым они вместе начинали на первых порах; теперь, если предложение Милоцца осуществится, бывший друг будет разорен. Но Милоцца отталкивает старика, не желая ничего слушать, он слишком торопится...

На этот раз Альбино торопится не на очередную деловую встречу, ему надо срочно вылетать в Швейцарию, чтобы навестить жену, которую только что вернули к жизни после очередного «самоубийства». Сын Марко отправляется вместе с ним.

Разговор Альбино и Марко в самолете — это беседа двух совершенно далеких друг другу людей. Внешне она выглядит непринужденной: отец задает сыну довольно банальные вопросы по поводу его занятий в университете, сын вежливо, но немногословно отвечает отцу, время от времени как-то странно, слишком пристально на него поглядывая. Ничего интересного для себя, тем более внушающего тревогу за судьбу Марко «дорогой папа» из этой беседы не почерпнет. Забеспокоится он позднее, когда, вернувшись в Рим из Швейцарии, случайно найдет в комнате сына его дневник, непонятный и пугающий. В нем, среди мешанины цитат из Маркса, Ленина, Троцкого, Мао Цзэдуна, Альбино обнаружит разрозненные записи о каких-то встречах, мероприятиях, зашифрованные строки, списки людей с обозначением имен и фамилий одними инициалами. Тогда он решает заняться сыном поосновательнее и даже выкроит время для встречи с бывшей подружкой Марко. Но эта встреча всего лишь убеждает Альбино, что сын его занимается некой таинственной, тщательно скрываемой от посторонних и от собственного отца деятельностью и что понять «современную молодежь» Милоцца-старший не в силах...

Похоже, что Дино Ризи хочет провести в своем фильме мысль о том, что движение молодежного протеста недавнего прошлого вызревало внутри самой буржуазной семьи, в

«Дорогой папа», режиссер Дино Ризи

этой цитадели буржуазной морали и правопорядка. Подобная точка зрения не лишена оснований: среди участников молодежных выступлений 60-х годов и в самом деле было немало выходцев из буржуазной и мелкобуржуазной среды, демонстративно отказывавшихся от всего, что было в их представлениях связано с «истеблишментом», с богатыми родителями и родственниками в том числе. Существо этого феномена буржуазной действительности остается для Дино Ризи непроницаемым — подобно тому, как непонятно его герою, Альбино Милоцца, поведение сына и дочери. Не случайно в одном из эпизодов фильма, когда Альбино звонит на факультет, разыскивая Марко, мы становимся свидетелями «бунта» в стенах университета, напоминающего о событиях 1968 года, причем «бунт» изображен явно шаржированно, с акцентом на сопровождающие его нелепые эксцентрические выходки молодых людей. Карикатурно выглядят и друзья Марко, неопрятные, подозрительного вида парни и девушки, которых «дорогой папа», желая сблизиться с сыном и его окружением, решился позвать в свой дом на светский раут; они не притронутся к «буржуазным» напиткам и закускам, потребуют для себя простой каши, откажутся танцевать, всячески подчеркивая свое презрение к «обществу»... Главное, однако, не в этих, отчасти правдивых, отчасти окарикатуренных зарисовках, не имеющих, в сущности, прямого отношения к главной теме произведения, которая, хотел того автор или нет, постепенно все с большей отчетливостью проступает в фильме «Дорогой папа». Такой темой становится трагедия обманутой молодежи, увлеченной на гибельный и бесперспективный путь терроризма.

Вначале мотив терроризма присутствует на экране скорее как отголосок каких-то далеких событий, не касающихся ни Альбино Милоцца, ни Марко. Но вот после неудавшегося приема в доме Милоцца, присутствовавший там шеф полиции даст Альбино подробную информацию о друзьях Марко, каждый из которых замешан в «политике», и продемонстрирует снятое на пленку уличное столкновение экстремистов с полицией — среди его участников окажется и Милоцца-младший.

Снова и снова просматривая тайком дневник сына, Милоцца замечает, что список инициалов постепенно уменьшается, один за другим они вычеркиваются рукой Марко. Некоторое время Альбино еще не догадывается связать это обстоятельство с террористическими актами, убийствами, жертвами которых становятся крупные промышленники и политические деятели страны. А когда он наконец в ужасе прозревает, в списке остается всего одна буква «П», которую Милоцца безуспешно пытается расшифровать. Но тут дела заставляют его отправиться в Канаду.

...Альбино Милоцца проходит контроль в аэропорту; стоящий впереди него человек по требованию таможенника раскрывает портфель. Взгляд Альбино на миг задерживается на детской маске чудища, лежащей в портфеле. А некоторое время спустя, когда Милоцца, устроившись в гостинице, собирается пофлиртовать с приглянувшейся ему дамой, человек в только что виденной нами маске стреляет в него, в «П»: таинственной буквой в дневнике Марко был обозначен «папа». Альбино поймет это, очнувшись парализованным на больничной койке...

Так о чем же поведал нам фильм Дино Ризи? Кажется, симпатии зрителя целиком должны быть на стороне Альбино Милоцца, «настоящего итальянца», энергичного, умного и обаятельного. Пусть он несколько оторвался от родной почвы, связав себя с интересами международного бизнеса, но, наверное, ему самому виднее, куда вкладывать свои деньги. Пусть он не очень внимательный супруг, не слишком заботливый отец, но ведь и это, в конце концов, его личное, семейное дело. Зато он щедро поможет вдове своего бывшего компаньона, которого он сам, разорив, довел до самоубийства... Зато он хоть и с опозданием, но все же попытается найти общий язык с сыном, на которого давно не обращал внимания, и попытка будет искренней, даром что бесплодной... А «мораль» финального эпизода, когда парализованный Альбино Милоцца, выписавшись из клиники, возвращается домой,

долго смотрит в глаза сыну, читает в них неподдельное сострадание и плачет вместе с раскаявшимся Марко, — разве не знаменуют эти слезы примирение поколений, полюбовное разрешение конфликта — не только семейного, но и социального заодно? И вновь, сочувствуя Альбино Милоцца, ставшему жертвой бессмысленного террористического акта, зритель, видимо, должен отдать ему свои симпатии...

Все это так и не так. Восприняв фильм Дино Ризи как «комедию нравов» с драматическим исходом или как мелодраму, мы рискуем не понять главного — если не в замысле режиссера, то, по крайней мере, в реальном содержании тех явлений, которые, попав в поле зрения внимательного и одаренного художника, даже независимо от его намерений, обнаруживают свою истинную суть.

В самом деле, если ориентироваться лишь на внешний слой картины «Дорогой папа», можно, чего доброго, сделать вывод, будто истоки социального неблагополучия буржуазного общества и такого его крайнего, чудовищного проявления, каким является терроризм, коренятся всего лишь... в недостаточном внимании родителей к своим детям. Однако столь благостный итог вовсе не вытекает из содержания фильма, затронувшего одну из самых больных проблем капиталистического мира.

Можно чисто по-человечески посочувствовать Альбино Милоцца, постигшему его несчастью, его личной драме. Но нельзя забывать, что не кто иной, как он и ему подобные люди, заправляющие делами в буржуазном обществе, несут ответственность за его нынешнее состояние, породившее, наряду с другими кризисными, антигуманными, социально опасными явлениями, и терроризм.

Симпатичная внешность Альбино Милоцца — это не его настоящее лицо, а «имидж», весьма полезный атрибут благопристойности, ничего общего не имеющий с социальной сущностью Милоцца как представителя класса крупной буржуазии, к которой принадлежит «дорогой папа». Беглый намек на это обстоятельство всего лишь раз мелькнет на экране в кадрах любительского фильма, заснятого в день рождения маленького Марко, когда семья Альбино пересматривает на вилле в Швейцарии «домашнюю кинохронику»: мы видим, как счастливый папаша, чтобы позабавить сынишку, напяливает маску чудовища, как пугается ее герой торжества... В картине Дино Ризи эта маска до конца не срывается, как, кстати, и другая маска, прикрывающая страшное лицо терроризма, трагической жертвой которого стал Марко. Но и без того жестокость буржуазного мира, масштаб действия разрушительных, античеловеческих сил, вызванных им к жизни, вырисовываются с достаточной определенностью.

●

«Дорогой папа» Дино Ризи, «Репетиция оркестра» Федерико Феллини, «Прыжок в пустоту» Марко Беллоккио, «Маленький, маленький буржуа» Марио Моничелли — произведения очень разные, с различных точек освещающие облик современного буржуазного общества, вглядывающиеся в лицо сегодняшнего буржуа, стремясь постичь его дух, понять ход его мыслей, выявить факторы, влияющие на его сознание. Предложенный в этих фильмах анализ буржуазной действительности наших дней далеко не всегда последователен, зачастую лишен глубины и определенности выводов. Очевидно, однако, что авторы фильмов, о которых шла речь, при всей противоречивости и ограниченности их социальных воззрений, вовсе не разделяют радужных надежд, высказываемых, в частности, на страницах журнала «Эпока», на «второе пришествие буржуа», якобы способное возродить буржуазный мир к новой жизни. Истинное состояние сегодняшнего буржуазного общества и буржуазного сознания, искусство, верно отражающее его сущностные черты, решительно опровергают эти мифы. Стоит отметить, что в данном случае мы имеем дело с фильмами, авторы которых отнюдь не стремились к широкому охвату политической проблематики; но и в них явственно различим пульс современности, подтверждающий дальнейшее углубление кризиса буржуазного общества, общества, лишенного будущего.

Киностудия «Мосфильм»

«Вечерний лабиринт», 8 ч.
Автор сценария Г. Николаев. Режиссер-постановщик Б. Бушмелев. Оператор-постановщик М. Дятлов. Художник-постановщик Э. Немечек. Композитор Г. Гаранян. Текст песен Г. Николаева. Звукооператор И. Стулова.
Роли исполняют: В. Басов, В. Ильичев, Т. Васильева, А. Лазарев, В. Талызина, Н. Парфенов, Т. Новицкая, А. Пашутин, Г. Светлани, М. Кокшенов, Л. Поляков, А. Обухов, Г. Семенова.

«Гражданин Лешка», 9 ч.
Авторы сценария Д. Иванов, В. Трифонов. Режиссер-постановщик В. Крючков. Оператор-постановщик В. Алисов. Художник-постановщик В. Поляков. Композитор П. Чекалов. Текст песен В. Татаринова. Звукооператор Л. Тереховская.
Роли исполняют: Б. Галкин, М. Яковлева, А. Пашутин, Н. Гринько, А. Анисимов, А. Жарков, Н. Карнаухов, Б. Юрченко, Ю. Чернов, Р. Муратов.

«Если бы я был начальником...», 8 ч.
Автор сценария А. Тер-Григорян, при участии А. Бородянского. Режиссер-постановщик А. Мкртчян. Оператор-постановщик А. Рябов. Художники-постановщики А. Фрейдин, С. Агоян. Композитор М. Дунаевский. Текст песен Л. Дербенева. Звукооператор Н. Кропотов.
Роли исполняют: С. Морозов, С. Петросьянц, Р. Рязанова, А. Мазниченко, М. Светин, В. Гостинский, Е. Ханаева, Л. Иванова, В. Ивлева, А. Лебедев, Г. Ялович, Г. Милляр, З. Зеков, Э. Нагой.

«Ожидание», 7 ч.
Авторы сценария Л. Демина, В. Демин. Режисер-постановщик Б. Яшин. Оператор-постановщик Б. Кочеров. Художники-постановщики Л. Платов, О. Аликин. Композитор В. Казенин. Звукооператор В. Беляров.
Роли исполняют: Н. Егорова, Е. Наумкина, А. Фатюшин, Э. Виторган, О. Богданова, М. Фирер, Ю. Дуванов, М. Зорина, И. Кондратьева, Дима Дымский, С. Павлова, Ф. Одиноков.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Хлеб, золото и наган», 7 ч.
Автор сценария Р. Святополк-Мирский. Режиссер-постановщик С. Гаспаров. Операторы-постановщики В. Егоров, А. Мачильский. Художники-постановщики А. Вагичев, Ф. Ростоцкий. Композитор А. Зубов. Звукооператоры Е. Терехов, А. Елисеев.
Роли исполняют: В. Борисов, О. Гаспарова, Ю. Григорьев, О. Корчиков, Э. Марцевич, Э. Бурдули.

Киностудия «Ленфильм»

«Мой папа — идеалист», 9 ч.
Автор сценария А. Соколова. Режиссер-постановщик В. Бортко. Оператор-постановщик Э. Розовский. Художник-постановщик А. Рудяков. Композитор В. Лебедев. Звукооператор Н. Авакесова.
Роли исполняют: В. Стржельчик, Ю. Богатырев, Н. Варлей, И. Скобцева, И. Дмитриев, А. Белинский, И. Дмитриев, В. Рецептер, Б. Соколов, Н. Кустинская, В. Гаврилов, С. Серова, В. Яковлев.

«Мы смерти смотрели в лицо», 8 ч.
Автор сценария Ю. Яковлев. Режиссер-постановщик Н. Бирман. Оператор-постановщик Г. Маранджян. Художник-постановщик Б. Манович. Музыка из произведений Д. Шостаковича. Стихи О. Бергольц. Звукооператор И. Вигдорчик.
Роли исполняют: О. Даль, Л. Малиновская, Л. Толкачева, Юра Жуков, Боря Наумов, О. Кузнецова, Юля Слезкинская, Саша Довгалев, Саша Зенкевич, Игорь Кустов, Юра Федоров.

Свердловская киностудия

«Алеша», 7 ч.
Автор сценария А. Шайкевич. Режиссер-постановщик В. Обухов. Оператор-постановщик И. Лукшин. Художник-постановщик Б. Добровольский. Композитор Ю. Саульский. Текст песни И. Шаферана. Звукооператор Л. Ерыкалова. Художественный руководитель Я. Лапшин.
Роли исполняют: В. Юшков, Н. Флоренская, Э. Романов, Г. Корольков, В. Остроухов, Е. Говорухина, В. Шихов, Н. Веселовская, П. Любешкин, А. Мовчан, Э. Некрасова.

Киностудия имени. А. П. Довженко

«Мерседес» уходит от погони», 8 ч.
Авторы сценария А. Локотош, И. Шевцов. Режиссер-постановщик Ю. Ляшенко. Оператор-постановщик Н. Журавлев. Художник-постановщик О. Костюченко. Композитор Е. Дога. Звукооператор Р. Бисноватая.
Роли исполняют: Г. Юшко, М. Голубович, А. Рудаков, И. Ливанов, А. Барчук, Б. Юрченко, В. Пащенко, А. Горячев, В. Васильев, Ю. Моцарев, Л. Чиншевая, Х. Мандри, Р. Коткас, А. Лицитис.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Письма с БАМа», 8 ч.
Авторы сценария А. Чичинадзе, Н. Мамулашвили. Режиссер-постановщик Т. Палавандишвили. Оператор-постановщик Л. Мачаидзе. Художник-постановщик Ш. Гоголашвили. Композитор Я. Бобохидзе. Звукооператор В. Долидзе.
Роли исполняют: Л. Абесалашвили, Л. Хурцева, А. Двалишвили, Г. Лордкипанидзе, Г. Чокури, Д. Кахниашвили, С. Лилуашвили, Д. Пхакадзе, А. Куртанидзе, Б. Ломидзе.

Киностудия «Молдова-филм»

«Эмиссар заграничного центра», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Автор сценария Р. Гребенской. Режиссер-постановщик В. Брескану. Оператор-постановщик Л. Проскуров. Художник-постановщик К. Балан. Композитор В. Логинов. Звукооператор А. Чайка.
Роли исполняют: В. Брескану, Е. Ивочкина, В. Паулус, Н. Дарий, Б. Миронюк, А. Лицитис, В. Гаврилов, М. Курагэу, И. Шкуря, Э. Виторган, Г. Чулков, В. Ятаутис, Б. Романов, В. Тэбырце, С. Иорданов, А. Брайман, В. Сучков, С. Харет, И. Тодоров

С 80-летием

Бабиченко Дмитрия Наумовича, кинорежиссера, поставившего мультфильмы «Клякса в Арктике», «Воинственные бобры», «Альбом художника», «Приключения Буратино», «Осторожные козлы» и многие другие.

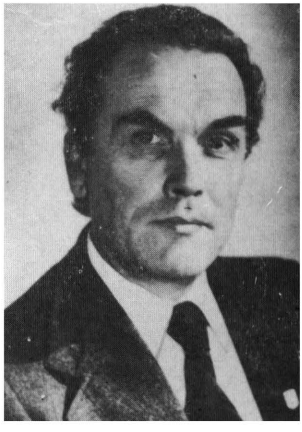
С 50-летием

Когана Павла Симоновича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, поставившего документальные фильмы «Гордое смирение». «Взгляните на лицо», «Военной музыки оркестр», «Дом строится» и другие.

С 60-летием

Нат'ансона Георгия Григорьевича, кинорежиссера, лауреата Государственной премии СССР, поставившего фильмы «Белая акация», «Шумный день» (совместно с А. Эфросом), «Старшая сестра», «Еще раз про любовь», «Посол Советского Союза», «Повторная свадьба» и другие.

С 50-летием



Пиесиса Гунара Николаевича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств Латвийской ССР, поставившего фильмы «В тени смерти», «Вей, ветерок!», «Мужские игры на свежем воздухе», «На грани веков» и другие.

«Мир или война» ● «Подвиг возрождения» ● «Как феникс из пепла» ● «И взошла заря» ● «Надо мечтать»